
L'ŒIL
83

Kandinsky

Interférences

ARTS SAUVAGES

Claude Roy

les peintres naïfs

Oto Bihalji-Mérin







Paul Klee

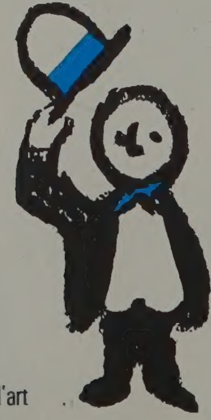
dans l'entremonde

Armand Lanoux

PARIS 1925

L'écriture

Etiemble



aux honorables lecteurs de l'œil, les éditions delpire se permettent de recommander ces quelques livres d'art . ils ne seront pas déçus.



«Phenomena Delta born» actuellement exposé au Carnegie Institute, Pittsburgh.

Jenkins

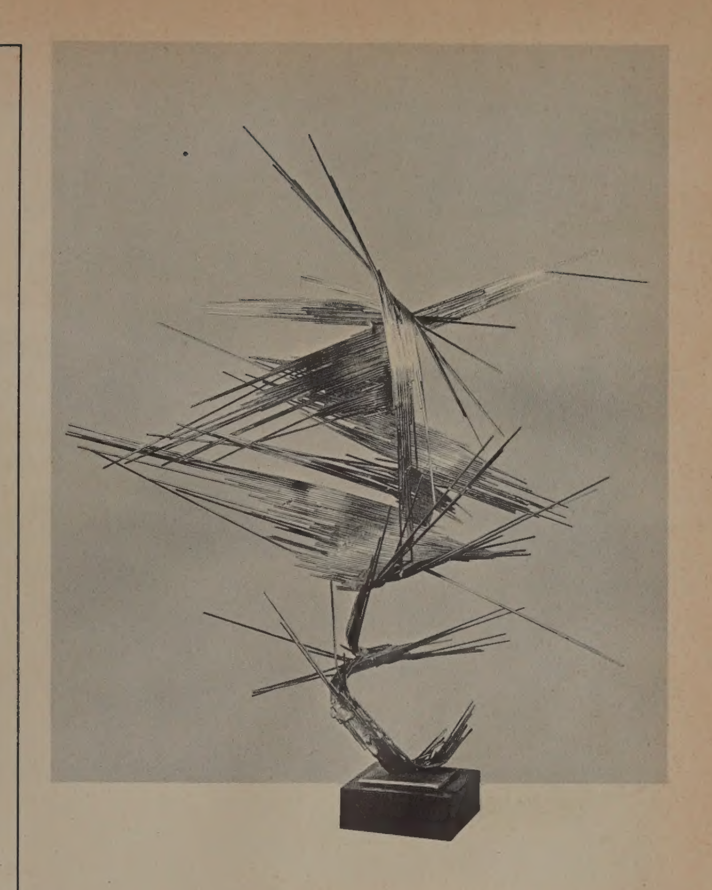
octobre 61: Martha Jackson, New York
déc. 61: aquarelles - Karl Flinker, Paris
janv. 62: Toninelli Arte Moderna, Milano
avril 62: Galerie Charles Lienhard, Zürich
1963: Arthur Tooth & sons Ltd., London

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

novembre

balthus, dubuffet,
giacometti, butler,
le corbusier, miro,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
saura, millares, rivera



GALERIE MAEGHT

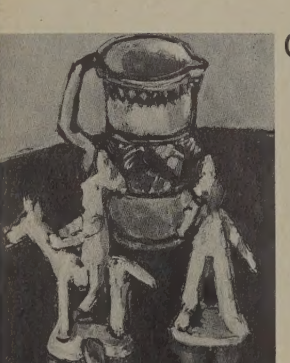


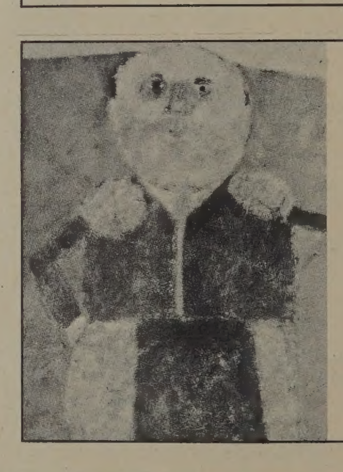
DÉCEMBRE

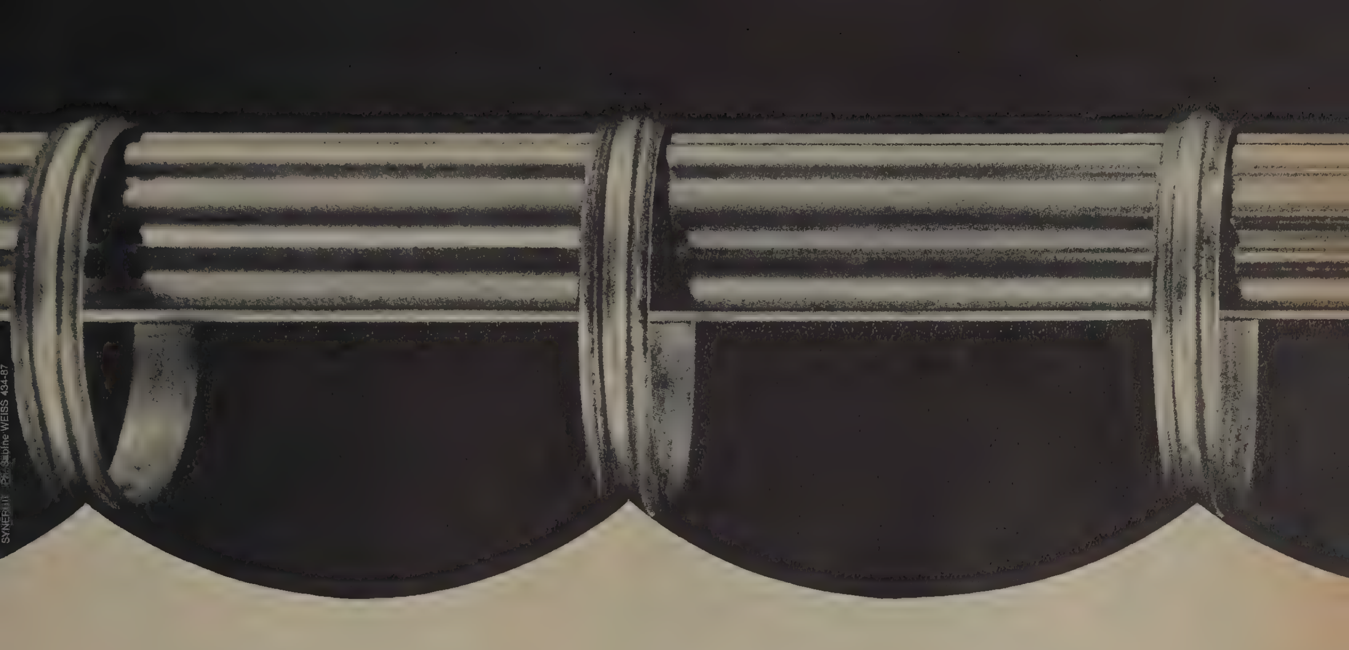
ARDOISES

STÈLES

UBAC







HELIOVER

MARQUE DEPOSEE

LE PREMIER TEXTILE DU MONDE SPECIAL POUR LES TENTURES ET RIDEAUX

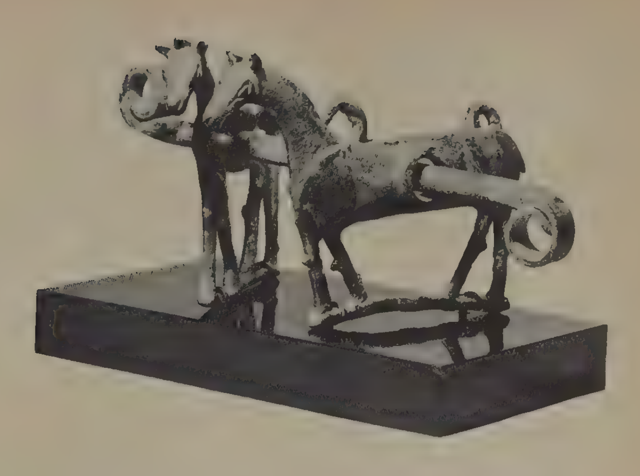
Une fois de plus, le verre, ce merveilleux matériau traditionnel prend une nouvelle forme... créée spécialement pour l'ameublement. De nouveaux tissus portant la marque de sélection HELIOVER possèdent pour la première fois, toutes les qualités idéales pour la confection de double-rideaux et tentures : les couleurs ne passent absolument pas au soleil et aux éclairages artificiels : HELIOVER est INALTÉRABLE ; dans les plus mauvaises conditions d'exposition, la tenue reste impeccable : HELIOVER malgré sa grande souplesse est INDÉFORMABLE et IRRÉTRÉCISSABLE ; de plus HELIOVER est PAR NATURE ininflammable ; l'entretien est si facile : HELIOVER, peut se laver souvent et sans difficulté, sèche en 7 minutes et ne se repasse jamais. La fraîcheur permanente des coloris, la belle variété des motifs des tissus d'ameublement homologués HELIOVER, donnent aux intérieurs : harmonie, chaleur, intensité.

HELIOVER est une marque de qualité réservée aux seuls tissus d'ameublement en Verre Textile ayant satisfait aux normes S.V.T.

POUR TOUS RENSEIGNEMENTS : PROMOTION HELIOVER, SOCIÉTÉ DU VERRE TEXTILE, 23 PLACE TOLOZAN, LYON





















Les Trois Fontaines





La parisienne (1950)

le point cardinal

3 rue cardinale
3 rue jacob
12 rue de l'échaudé Saint-Germain
Paris 6e - Odéon 32-08

du 15 novembre à la fin décembre

MAX ERNST

œuvre sculptée (1913-1961)

œuvres gravées récentes

GILBERTE COURNAND

20, place Dauphine   Paris 1er   Dan 37-92

LIVRES, ESTAMPES, DESSINS, SCULPTURES

SUR

la DANSE et les BALLETS

GALERIE MARTIN-CAILLE

5, rue Rifle-Rafle - AIX-EN-PROVENCE - Tél. 058

Tableaux de Maîtres

anciens, modernes et contemporains



Galerie 93

93, FAUBOURG SAINT-HONORÉ   PARIS VIII°   BAL 07-21

TABLEAUX MODERNES

Maîtres contemporains et jeunes artistes

En permanence : Alvy - Jef Banc - Blény - P. Cadiou
Fonta - Mantra - Mallory - Rosan
V. Roux - J. L. Vergne - Valadié



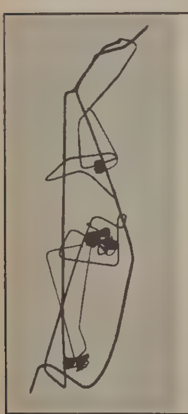
GALERIE DE L'UNIVERSITÉ (A. G.)

32, rue de l'Université - Paris 7e
Bab 02-21

J. H. Silva

Peintures - Gouaches

Novembre 1961



GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris VIe - Dan 91-10

OSSORIO

peintures récentes

novembre

GALERIE RAYMOND DUNCAN

31, rue de Seine - Paris 6e

BOB NAFIR

du 17 novembre au 1er décembre 1961

Galerie Rive Droite

23, fbg St-Honoré, Paris 8e
Anj 02-28

Galerie Iris Clert

28, fbg St-Honoré, Paris 8e
Anj 32-05

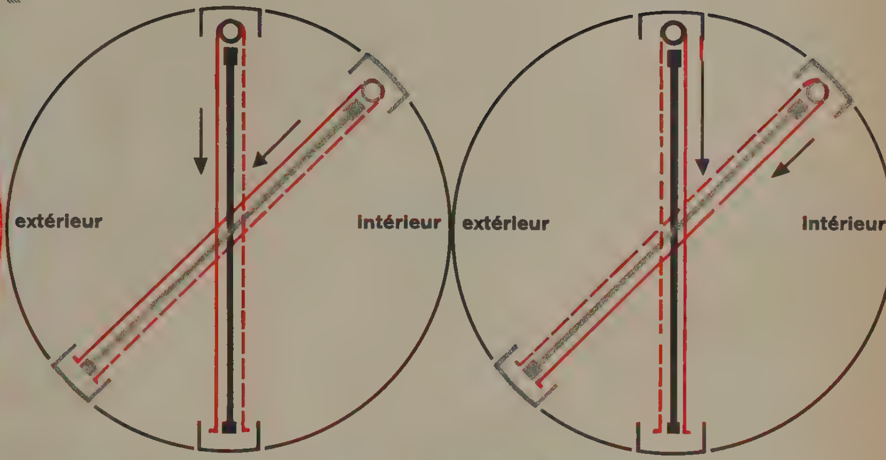
Peintures   Sculptures

FONTANA

Novembre

BREVETÉ S.G.D.G. FRANCE ET ÉTRANGER





UNE SEULE FENÊTRE
UN SEUL STORE
toile ou vénitien
DOUBLE UTILISATION
intérieur ou extérieur.

Equipée d'un store en toile plastique ou d'un store vénitien, la fenêtre "PHŒBUS" réunit les avantages des nombreux systèmes de protection solaire employés jusqu'à présent sans en présenter les inconvénients. Suivant la saison, le temps, l'heure de la journée ou plus simplement votre désir, vous aurez grâce à notre système breveté la possibilité de situer votre store à l'intérieur ou à l'extérieur. Du fait de son accès facile, de sa simplicité, l'entretien de cette fenêtre et de son store ne posent aucun problème. Nous conseillons son emploi tel qu'il est présenté sur cette annonce c'est-à-dire en basculant à reversibilité totale, mais le système "PHŒBUS" peut également s'adapter sur d'autres types de fenêtres. Nous serions très heureux de pouvoir, à votre désir, vous documenter plus avant et nous aimerions, si cela vous est possible, avoir votre visite à notre salle d'exposition 38 rue du Hameau, PARIS 15e à deux pas de la Porte de Versailles où notre Service Commercial se tient en permanence à votre disposition.

Ateliers de Construction

SCHWARTZ HAUTMONT

38 rue du Hameau Paris 15e TÉL. LEC. 21-89

RÉVOLUTION DANS LE DOMAINE DE LA PROTECTION SOLAIRE

Distribué par DÉESSE PUBLICITÉ

AÏZPIRI

ŒUVRES RÉCENTES



À LA GALERIE

PAUL PÉTRIDÈS


VAN CLEEF & ARPELS
"la boutique"
joailliers
22 PLACE VENDÔME PARIS



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 83 • NOVEMBRE 1961

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIᵉ. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIᵉ, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Photographies

Photographies en noir: *Verbiest, Claude Michaelides:* Iran; *Claude Michaelides, Archives Royal Academy, Tate Gallery, Londres, Courtauld Institute of Art:* Petworth; *Claude Michaelides et Jacques Verroust:* Digressions sur les bistrots; *Archives Ashmolean Museum, Albertina, Ideal Studio, Edimbourg, Marc Lavrillier:* Dessins de Pietro da Cortona; *Balthazar Korab, Ezra Stoller, Impro, Alexandre Georges, Molitor, Georges Cserna, Richard Knight:* Eero Saarinen; *Claude Michaelides:* L'Œil du décorateur.

Photographies en couleurs: *Claude Michaelides: page de couverture, pages 28, 43, 44, 81 et 82; Oscar Savio et Marc Lavrillier: page 62.*

Notre couverture: *Détail d'un tableau de l'école de Téhéran représentant une danseuse. Vers 1830. Collection Foroughi, Téhéran.*

Notre prochain numéro

Aussi somptueux et vivant que les années précédentes: le numéro spécial de Noël.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *48 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIᵉ. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*

Suisse: *fr. s. 42.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique: *fr.b. 600.–; Mᵐᵉ Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*

Allemagne: *DM. 48.–: A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*

Angleterre: *£4.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*

Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*

U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$12.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays: *francs suisses 48.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

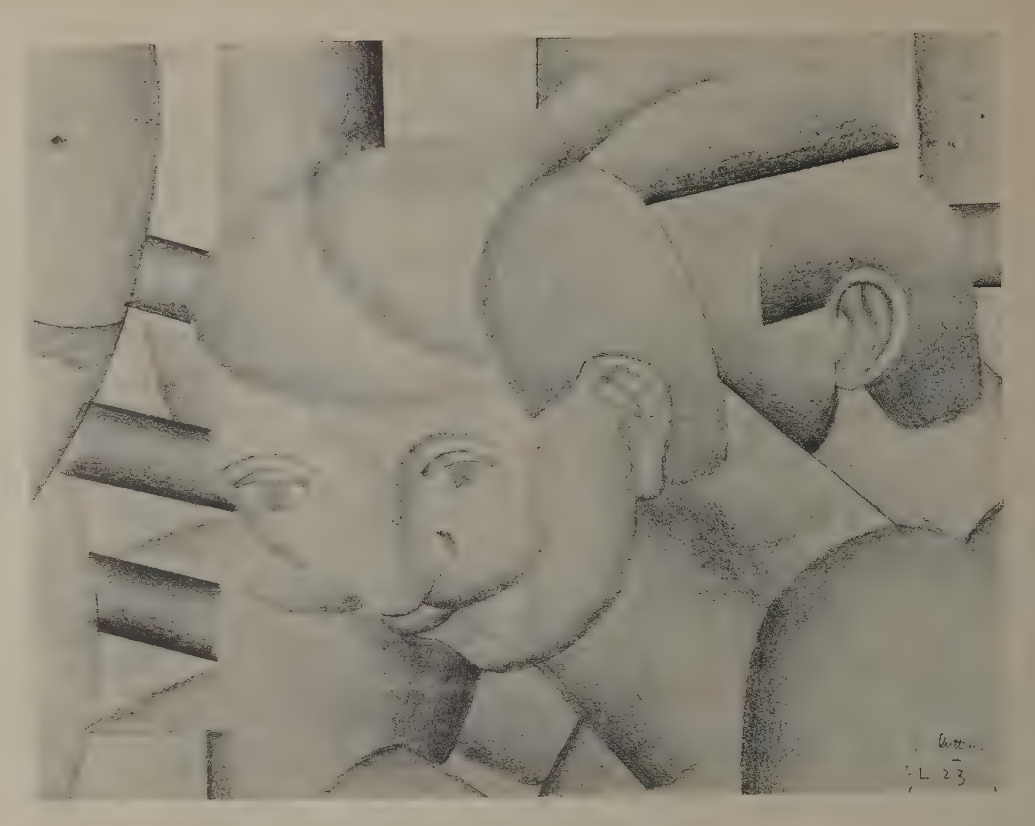
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 4.- • Belgique, 54 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)

Galerie Claude Bernard

5, rue des Beaux-Arts — Paris VIe — Danton 97-07



Fernand Léger

dessins 1904-1955

du 10 novembre au 31 décembre 1961

Braque - Calder - César - d'Haese - Dodeigne - Dubuffet - Marcel Duchamp - Feito - Freundlich - Gabo - Giacometti - Gonzalèz - Hajdu Ipousteguy - Lanskoy - Laurens - Léger - Leroy - Marfaing - Maryan Matisse - Miro - Muller - Penalba - Picasso - Sugaï - Tal Coat - Ubac







Art iranien

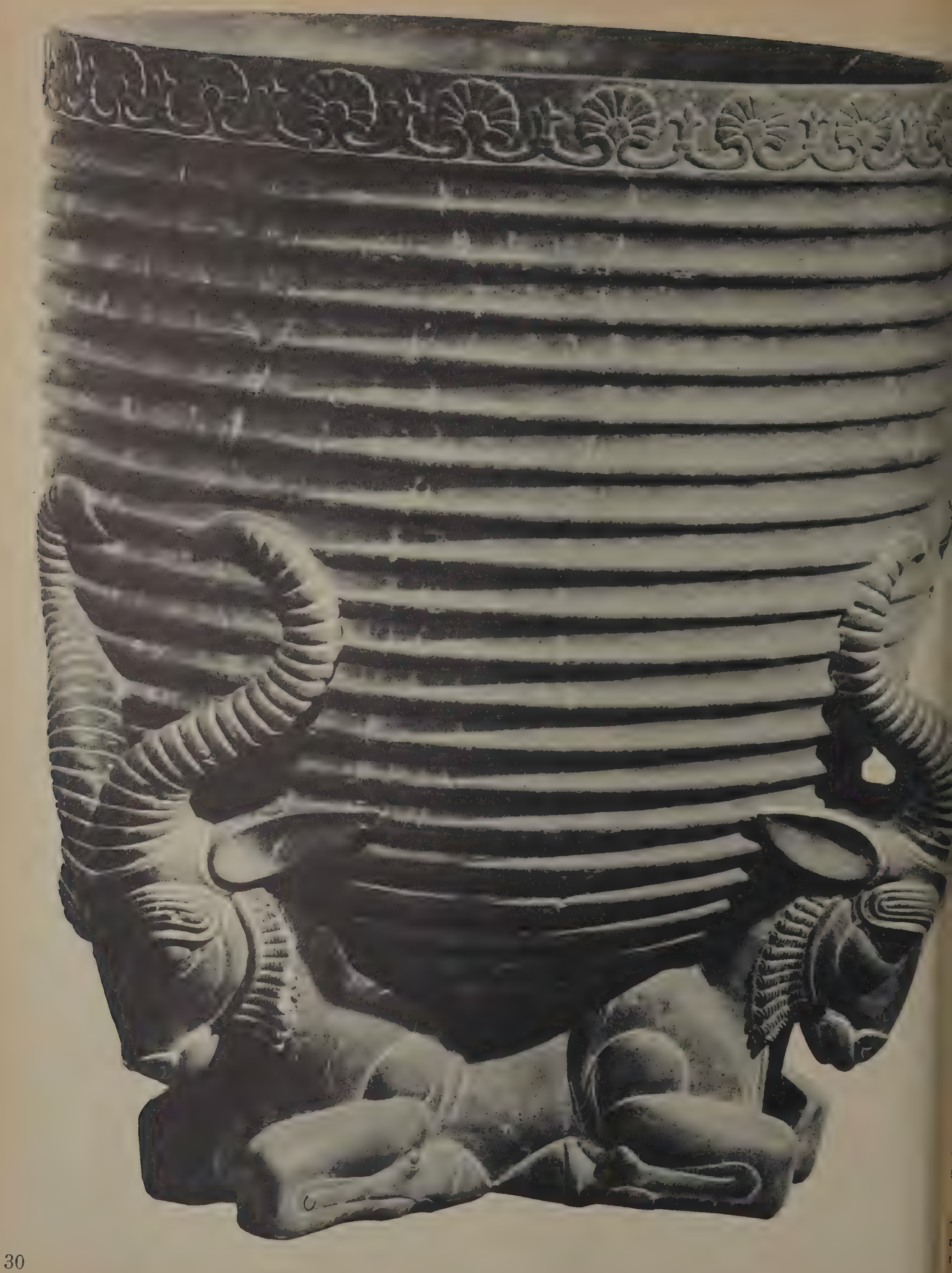
A l'occasion de la très importante exposition qui a lieu actuellement au Petit-Palais, à Paris, nous avons demandé à Mme M.-T. Barrelet, attachée au C.N.R.S., d'interviewer le commissaire général de cette exposition, M. Roman Ghirshman, chef de la mission archéologique française sur les sites de Suse et de Tchoga-Zanbil, qui fouille en Iran depuis 1931. L'extraordinaire manifestation, qui a déjà eu tant de retentissement, porte sur 70 siècles d'art iranien; c'est à dessein que M. Ghirshman et son interlocutrice se sont limités à une période qui va de la proto-histoire à la fin de l'époque sassanide.

-T. Barrelet / *Monsieur Ghirshman, dans votre préface au alogue de l'Exposition, vous avez énuméré de précédents ras-blements d'art iranien (Londres, Rome, etc...) et expliqué cette exposition-ci, organisée par vous à Paris, sera autre ce que vous avez pu réunir, en grande partie grâce à vos ami- iraniennes, de précieux objets qui n'avaient encore été pré-sentés ni au monde scientifique, ni à celui de la haute curiosité. Cette « anthologie » de l'art iranien correspond à sept mille ans d'histoire, ce qui est presque incroyable. Quelle extraordinaire permanence! Les visiteurs du Petit-Palais en seront frappés. Mais ce qui est également remarquable, c'est qu'à presque toutes les époques cet art a essaimé, et parfois très loin du « Plateau »*

yton. *La coupe est flanquée d'un lion ailé en ronde-bosse. n, Hamadan. Epoque achéménide. Ve siècle avant J.-C. Or. ut. 22,3 cm. Larg. 18 cm. Téhéran, Musée archéologique.*

En haut de la page,

Grande vasque supportée par huit avant-trains de lions *traités en ronde-bosse. Iran. Epoque achéménide. VIe-Ve siècles. Pierre calcaire. Diamètre 67,8 centimètres. New York, collection Guennol.*



nde urne posée sur trois protomé de bouquetins. *Iran. Epoque ...éménide. Ve-IVe s. av. J.-C. Pierre. H. 61 cm. Genève, coll. Lévy.*

...pe en or *ornée de quatre lions de profil, tête de face. Iran. Epoque ...éménide. Ve s. av. J.-C. H. 7 cm. D. 10 cm. New York, coll. Boris.* ►

...entre

...yton. *Cheval harnaché, couché. Sur le poitrail, deux person-...es. Iran, Deilaman. Epoque sassanide. IIIe s. ap. J.-C. Argent. ...g. 35 cm. Haut. 22,5 cm. New York, coll. Dolores Selikowitz.*

...bas

...toral. *Décor distribué en deux registres. Procession de person-...es et d'animaux fantastiques convergeant vers des arbres stylisés, ...cés au milieu des registres. Aux extrémités, le félin « scythe », ...assé sur lui-même. Les bordures sont ornées de guirlandes de ...mes de pin. Iran, Ziwiyé. Fin du VIIe siècle. Or. Largeur ...haut 33 cm., en bas 13 cm. Téhéran, Musée archéologique.*

...nien. N'est-ce pas ce que vous avez voulu exprimer en citant ... phrase de Paul Pelliot sur: « l'art iranien... pris à tous les ...s, chez lui et chez ceux qu'il a influencés »?

...Ghirshman / Oui, pour la première fois dans une exposition ...rt iranien, une salle sera consacrée à des objets achéménides ...uvés en Egypte, par exemple la statue du ministre des finan-... de Darius le Grand. Naturellement ceci pour souligner la ...usion, « l'essaimage » dont vous parliez. Hélas, je n'ai pu ...enir le prêt du musée de l'Ermitage sur lequel je comptais. ... ministre André Malraux a demandé au Gouvernement ...iétique l'envoi de certaines pièces mais cela n'a pas été ...sible. J'étais allé moi-même à Leningrad faire un choix qui ...ait représenté l'art scythe de la Russie du Sud, et la mira-...euse trouvaille de Pazyryk... Précisément, tout cela devait ...oquer, illustrer, encore plus complètement le rayonnement de ...t iranien.

...-T. B. / *Et vous avez choisi d'organiser l'exposition suivant ... plan historique. Vous débutez au Ve millénaire avant notre ... pour aboutir au XIXe siècle! Suivons donc jusqu'à l'époque ...sanide, ce déroulement logique.*

D'abord, quelque chose m'intrigue: est-ce volontairement, ou ... raison de l'impossibilité d'obtenir le prêt de certains monu-...nts que vous passez assez vite sur Suse et les brillantes produc-...ns élamites de la fin du IIe millénaire avant notre ère? Je pense ... particulier à des monuments de bronze, bas-reliefs, statues. ... croyez-vous pas que Suse, par la maestria de ses bronziers, est ... iranienne?

G. / Mon but premier était surtout de présenter au public ... pièces inconnues, ou peu connues. J'ai réuni près de 1200 ...numents et je considère qu'il y a là au moins 50 % d'inédit. ...ces inédits s'ajoute une série d'objets très peu connus. Pour ... première fois on peut voir des salles consacrées entièrement ...'art de la proto-histoire iranienne: séries de Hassanlu, d'Am-...h, du Luristan, et le trésor de Ziwiyé. Ce trésor dont pour ... première fois un public occidental contemplera l'ensemble. ...es monuments auxquels vous faisiez allusion sont, eux, ...nus et étudiés depuis longtemps, et bien représentés au ...sée du Louvre. J'ai consacré une salle à la préhistoire et à ...lam, mais l'Elam est représenté ici par les plus récentes ...ouvertes, les moins connues, c'est-à-dire celles faites à Tchoga-...nbil.

Somme toute, Suse et l'Elam sont en marge du « Plateau » ...nien proprement dit, et sous l'influence mésopotamienne. ...ndis que les arts du Plateau, eux, ont beaucoup moins de ...ports avec l'art mésopotamien qu'on ne l'a d'abord pensé ...écrit! C'est une profonde erreur par exemple, que de croire ... bronzes du Luristan fortement imprégnés par l'art de l'Iraq ...ique.

J'avais aussi le vif désir de souligner la réelle coupure pro-...quée par l'installation des Mèdes et des Perses: à partir de ce ...ment-là, tout devient différent chez les habitants du Plateau ...nien, l'architecture, l'urbanisme, la vie sociale, l'art!





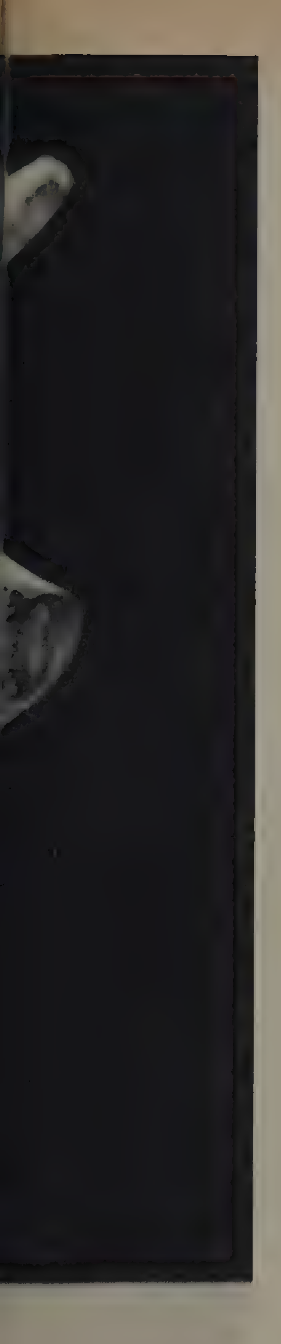




M.-T. B. / *Ai-je tort, mais il me semble que les groupements aménagés à l'intérieur de l'Exposition, mettent en évidence ce que vous avez appelé le « grand morcellement du Plateau iranien »? A l'époque proto-historique, l'art naît, semble-t-il, par îlots dans diverses régions, Ces petits centres paraissent vivre non pas en vase clos, puisqu'ils ont assimilé certaines influences venues de l'extérieur, mais vivre assez séparés sur le plan iranien. Objets provenant de* Hassanlu, *d'abord; puis art d'*Amlach, *qui nous est véritablement révélé, ici, à Paris; puis bronzes du* Luristan; *puis trésor de* Ziwiyé...

R. G. / Non, il y a des liens, des transmissions entre t
cela. Les contacts existent. Mais il y a des particularismes s
vant les foyers de production. Les traditions persistent, m
elles sont interprétées localement.

Par contre le bol en or de Hassanlu, je ne le crois pas irani
Il a naturellement sa place dans nos vitrines puisqu'il a été tro
sur le sol iranien, dans une couche où nous percevons nettem
la présence iranienne. Pourtant les scènes qui le décorent
rattachent selon moi à l'iconographie de la Syrie du Nord,
ces petits royaumes araméens, « néo-hittites ». Est-ce que ce



yton en forme de buffle. *Iran, Amlach. IXe-IIe siècles avant J.-C. Terre cuite rouge. Haut. 5 cm. Long. 32,5 cm. Coll. Foroughi, Téhéran.*

haut de la page

nphore-rhyton. *Anses en forme d'ibex dressés. fond, fixée à la panse cannelée, deux tubes vacuation. Iran. Epoque achéménide. Fin -IVe siècles avant J.-C. Argent doré. Haut. le 37 cm. Larg. 25 cm. Collection particulière.*



◄ Mède serrant contre lui un lionceau. *Iran. Epoque achéménide. Ve s. Lapis lazuli. H. 19 cm. Larg. 16 cm. Cleveland Museum of Art (The J.H. Wade Collection).*

Page ci-contre, à gauche

Statuette d'un seigneur parthe. *Iran, Shami. Epoque parthe. IIe s. (?). Bronze. H. 26,5 cm. L. 11 cm. Téhéran, Musée archéolog.*

Page ci-contre, à droite en haut

Gobelet décoré au repoussé. *Au registre supérieur, des animau[x] dressés : lions ailés attaquant des chevrettes. Au registre inférieur cerfs passants et palmettes. Iran, Amlach. IXe-VIIIe s. Or. Haut 21 cm. Diam. 9,5 cm. New York, coll. Miss Dolores Selikowitz*

Page ci-contre, à droite en bas

Grand mors rigide en bronze. *Biche enrubannée et ailée allaitant u[n] petit. Iran, Luristan. VIIIe-VIIe s. av. J.-C. H. 10,7 cm. L. 24 cm*



Plat. *Au centre, oiseau éployé (aigle?). Iran. Epoque achéménide. Ve-IVe s. Or. Haut. 4 cm. Diam. 31 cm. Collection particulière.*



Plat. *Deux bouquetins dos à dos, mais têtes se faisant face. Iran Epoque achéménide. Ve s. Or. D. 33 cm. Genève, collection Lévy*

iconographie peut être expliquée par l'Avesta et les traditions des Iraniens? C'est une autre question. Or, nous sommes justement, avec le bol de Hassanlu, à une époque à laquelle des Iraniens ont pu adapter un objet de grande valeur, et ces motifs étrangers, à la mythologie et à la religion iraniennes. En ce qui concerne Ziwiyé, il est évident que de nouveaux arrivés font leur apparition: les Scythes. Tout en étant d'origine iranienne, ils font passer dans leur art quelque chose de particulier, d'inédit.

Parmi les points communs, on peut aussi souligner l'activité des métallurgistes, car la production des armes est à peu près identique dans les différents centres. La même chose s'observe si l'on considère la production des potiers et celle des coroplathes.

M.-T. B. / *Oui, le métal, le travail du métal, crée un lien. Toutes les découvertes de ces dernières années accentuent la vocation « métallurgiste » de certaines régions. Monts, ou plutôt vallées du Zagros, régions montagneuses du Kurdistan, des lacs de Van et d'Urmiya...*

R. G. / Justement, je considère que le début du Ier millénaire avant notre ère voit se former une sorte de *koiné* des métallurgistes dans toute cette partie du monde. Le « croissant fertile », c'est-à-dire Mésopotamie et Syrie du Nord, du golfe Persique à la Méditerranée, se trouve remplacé par ce que je nomme le « croissant aurique ». Précisément avec ces grands centres métallurgistes qui comprennent les monts du Zagros, la Transcaucasie. Puis l'Urartu, avec son expansion d'une part vers [la] Méditerranée, d'autre part vers la mer Noire. Cette expansio[n] urartéenne coïncide avec l'époque de la création des premièr[es] colonies grecques, le long de la côte sud de l'Asie Mineur[e] et sur les bords sud et sud-est de la mer Noire. On voit alo[rs] s'étendre cette *koiné* du métal. Le monde occidental ne l'igno[re] pas. On trouve ses traces en Grèce, à l'époque du style « orientalisant », et en Etrurie archaïque.

M.-T. B. / *Ne peut-on pas imaginer ces métallurgistes comm[e] des artisans itinérants, des techniciens possédant des secrets [de] métier et formant une sorte de caste? Leroi-Gourhan a écrit : « U[ne] chose est claire et valable pour l'univers de tous les temps jusqu['à] la phase industrielle : les fondeurs et les forgerons sont des spécia[listes] socialement puissants, maîtres des matières rares. »*

R. G. / C'est fort possible. Le phénomène des mosaïstes [de] l'époque romaine rappelle un peu cela.

M.-T. B. / *On pourrait croire que ces bronziers, ces « maîtres » du métal, ont cherché à donner une démonstration de leur habilet[é], de leur pouvoir illimité d'invention, avec les innombrables bronz[es] du Luristan! La collection Foroughi est impressionnante...*

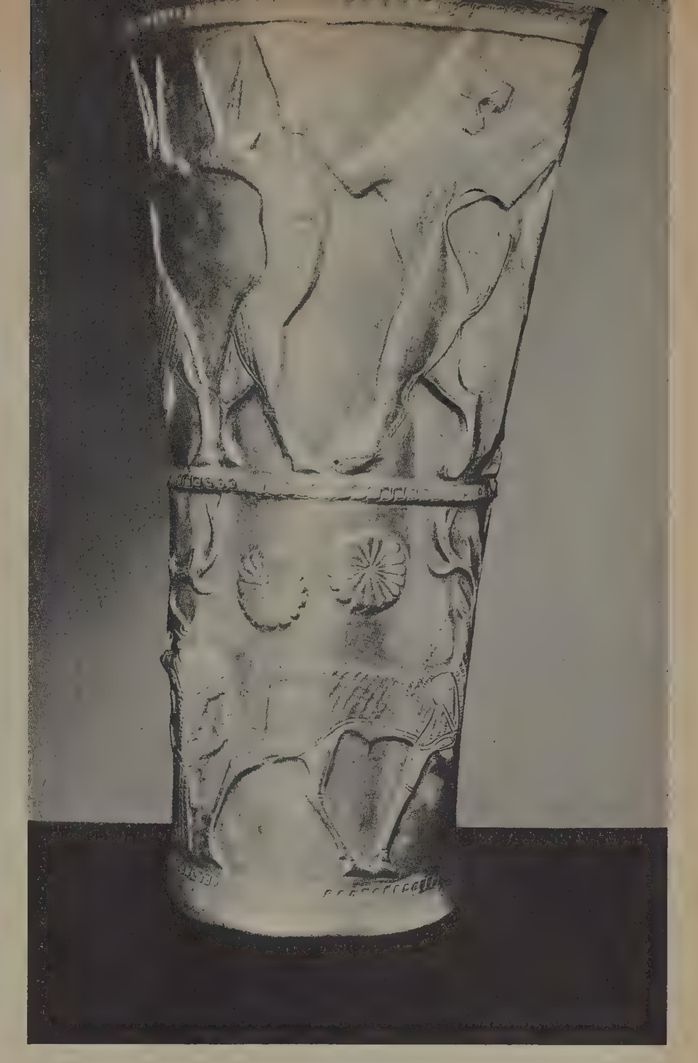
R. G. / N'est-ce pas? Oui, la collection Foroughi est la pl[us] belle du monde. Nous exposons d'importants ensembles d'a[r]mements, de harnachements provenant du Luristan. Da[ns] cette région les chevaux, d'abord sacrifiés et placés dans l[es] tombes de leurs maîtres défunts, avaient été peu à peu remplac[és] symboliquement par ces beaux mors en bronze.

/ous savez que le grand archéologue anglais Henri Frankfort sidérait, à l'encontre de beaucoup, que l'influence mésopo-nienne n'est pas très sensible dans l'iconographie du Luristan? partage cet avis.

-T. B. / *Et le trésor de Ziwiyé? Vous aviez l'espoir de recons-er totalement à Paris cet ensemble (or, argent, bronze, ivoire), passionne les archéologues parce qu'il représente une belle ociation d'influences diverses, mélangeant des motifs assyriens, rtéens, et scythes. Y êtes-vous parvenu?*

G. / Il manque peut-être trois ou quatre pièces. Mais la jeure partie de ce que nous connaissons est assemblée au it-Palais. Certains objets précieux de Ziwiyé, qui ont été









découpés par leurs « inventeurs » et vendus séparément. sont de véritables « puzzles ». Tel ce pectoral en or dont les morceaux se trouvent disséminés entre les musées de Téhéran, Toronto, Cincinnati, et le Metropolitan Museum! Et nous essayons de rapprocher tout cela à Paris.

M.-T. B. / *Comment expliquez-vous la rencontre de ces thèmes variés sur les objets de Ziwiyé: ont-ils été importés ? ont-ils été fabriqués sur place par des artisans autochtones, ou des artisans itinérants, ces métallurgistes dont nous parlions tout à l'heure?*

R. G. / Il ne faut pas oublier que les Scythes, devenus maîtres du jeune royaume mède, alliés à l'Assyrie, ont poussé des raids dévastateurs jusqu'à la frontière de l'Egypte, et qu'ils ont pu posséder le fruit de rapines exercées bien loin de l'Iran. Ce qui n'exclut pas l'hypothèse d'un *atelier* qui travaillait pour eux, qui exécutait des œuvres répondant à leur goût. Atelier où pouvaient travailler aussi des Mèdes, puisque sur la célèbre « Charte de Darius », trouvée à Suse, on lit que les décors en or du palais de Suse étaient confiés à des artistes mèdes. Il y avait donc déjà une forte tradition en Iran.

M.-T. B. / *Oui, cette multitude de magnifiques objets d'époq proto-historique, montre à quel point l'Iran était déjà riche traditions avant l'époque* achéménide *qui, elle, va provoqu l'épanouissement total en tous domaines.*

Sur ce qui précède immédiatement la floraison achéménide, s la période « mède », pour ainsi dire inconnue, vous nous appren du nouveau. N'y a-t-il pas à l'exposition plusieurs objets que vo attribuez à l'art mède ?

R. G. / Le trésor trouvé à Hamadan il y a environ un qua de siècle, et conservé en majeure partie au musée de Téhéra est constitué presque entièrement par des objets d'époq achéménide. A ce trésor appartenaient aussi deux petit coupes en or que je détache de l'ensemble achéménide po les exposer à part, avant, parce que je considère, comme m ami Amandry, qu'ils appartiennent à l'époque *mède.* L'un ces vases vient du musée de Cincinnati, l'autre d'une colle tion particulière. Ajoutez à cela une coupe avec inscripti trilingue au nom de Darius, qui faisait peut-être égaleme partie du trésor de Hamadan. Cet art « mède », transition ent la proto-histoire dont nous venons de parler, et l'art achéméni





▲
[Rh]yton en forme de tête de cheval. *Iran. Epoque [Sa]ssanide. VIe-VIIe siècles après J.-C. Argent. [H]auteur 27 centimètres. Cincinnati Art Museum.*

[G]rand bol décoré au repoussé. *Parmi les nom[br]eux motifs iconographiques, au registre supé[ri]eur, trois divinités conduisant des chariots tirés [les] deux premiers par des mules, le troisième par [u]n taureau. Au registre inférieur, un aigle empor[ta]nt une femme, une déesse chevauchant un lion. [Ir]an, Hassanlu. IXe siècle. Or. Haut. 20,6 cm. [La]rgeur 28 cm. Téhéran, Musée archéologique.*

[T]ête de lion. *Iran. Epoque achéménide. VIe-Ve s.* ► *[Ob]sidienne. H. 10 cm. Long. 17,5 cm. Coll. part.*

ient quelques traits typiques du passé (par exemple, animaux corps symétriques représentés de profil, avec tête unique face, en fort relief) et annonce ce qui va venir.

Dans toute cette exposition mon effort a tendu surtout à montrer à quel point l'art iranien est essentiellement un art imalier; comment, depuis le moment où nous pouvons conster l'arrivée d'Iraniens sur le Plateau, l'iconographie animare, le « bestiaire », existe. Cette tradition va traverser toutes époques.

Le décor de la plupart des monuments achéménides s'inspire l'art animalier. Qu'il s'agisse de récipients en or, par exemple un rhyton orné d'un lion ailé, de coupes au fond desquelles oiseau étend ses ailes, ou passe un bouquetin. Qu'il s'agisse sculptures: au Petit-Palais se trouvent deux monuments pierre, provenant de collections américaines, et qui n'ont mais été vus en Europe. Une vasque en pierre calcaire grise sée sur huit têtes de lion, une grande urne en pierre, grise alement, soutenue par trois protomé de bouquetins. Mais tout même c'est l'orfèvrerie qui domine, or et argent à profusion, availlée avec une virtuosité indescriptible. Pour être plus nnue que les pièces que je viens de vous énumérer, la grande aphore aux anses en forme de légers ibex, et appartenant à e collection particulière n'est pas moins surprenante.

M.-T. B. / *A coup sûr, cette orfèvrerie achéménide, d'une habileté consommée, est un déploiement de merveilles, mais ne croyez-vous pas qu'en fin de compte cette belle ordonnanee classique, ce décor épuré, nous laisse une petite nostalgie de certaines pièces proto-historiques qui plaisent davantage à notre imagination, et dont l'iconographie nous intrigue? Je pense au bol en or de Hassanlu, avec ses dieux campés sur des chars, ses déesses portées par des animaux, ses monstres et ses hommes, tout ce foisonnant décor qui a été mis en rapport avec le mythe hurrite de Kummarbi; ou à cette plaque en argent du Luristan montrant le dieu Zurvan donnant naissance à Ahura Mazda et à Ahriman; ou aux processions fantastiques des pectoraux d'or de Ziwiyé... Partagez-vous ce sentiment?*

R. G. / Il est certain que l'art du Luristan est accaparant, grâce à l'imagination débridée des métallurgistes. La technique de la cire perdue les a forcés de faire du neuf, brodant chaque fois sur le thème choisi, inventant généreusement chaque fois qu'ils devaient modeler une nouvelle pièce.

Pour moi, ce début d'art iranien proprement dit, cet art « médo-cimmérien », est le grand départ de tout ce que nous allons contempler par la suite. J'ai réservé deux salles au Luristan pour que cette source créatrice bouillonnante, prodigue, s'étale à nos yeux.

(Suite en page 90.)



◄ *Turner :* Le Château de Petworth. Rosée du matin. *1810. 90×120,5 cm. L'artiste a légèrement modifié le paysage et son amour pour la mer lui a inspiré d'ajouter sur le lac, des bateaux de pêche en mer*

Le Château de Petworth et le lac. *Le point de vue est le même que sur le tableau de Turner reproduit ci-contre. La flèche du clocher, visible derrière la maison sur la peinture, a été détruite au XIXe siècle* ▼

PETWORTH

par Peter Quennell
Photographies de Claude Michaelides

Ce château anglais
abrite encore la collection formée au XVIIIe siècle
par l'excentrique Lord Egremont



Se tromper de destinée dans la vie est peut-être encore plus triste que de ne pas avoir de destinée du tout. Robert Benjamin Haydon, par exemple, auteur de la fameuse autobiographie dont la conclusion est la lettre qu'il laissa derrière lui quand, écrasé de dettes et de déceptions, il eut décidé finalement de se trancher la gorge, était un écrivain remarquablement doué qui s'imagina être un grand peintre, et qui ne cessa, année après année, de produire une interminable série de scènes historiques énormes et incohérentes: « Alexandre domptant Bucéphale » ou « Wellington sur le champ de bataille de Waterloo ». Il avait néanmoins une source infaillible de consolation: Haydon était un hyper-romantique et, outre la satisfaction de plaindre son propre génie méconnu et de déplorer la perfidie ou la vulgarité de ses confrères, il avait celle de contempler avec admiration le caractère dramatique de sa propre existence. Les hauts et les bas de celle-ci semblent avoir été rarement aussi remarquables qu'en novembre 1826. Hôte, peu auparavant, de la prison pour dettes, « compagnon des joueurs et des canailles, dormant dans le dénuement et la crasse, sur un lit de bourre bas et sordide », il ouvrait maintenant les yeux sous un baldaquin couvrant un lit à quatre colonnes entouré de rideaux de velours, et apercevait à son réveil une rangée de splendides portraits d'ancêtres luisant dans l'ombre de la chambre! Il était à Petworth, l'hôte comblé d'un millionnaire protecteur des arts de son époque. « Grand Dieu! s'exclamait-il, faites que je connaisse désormais la stabilité. De toute manière, un grand seigneur m'a pris par la main et son amitié a coutume, dit-on, de croître d'autant plus que l'on a davantage besoin qu'elle dure. Tel est Lord Egremont. »

Autour de la demeure, s'étendait le parc, immense, magnifiquement dessiné, avec le long lac artificiel qui avait déjà fourni à Turner quelques-uns de ses

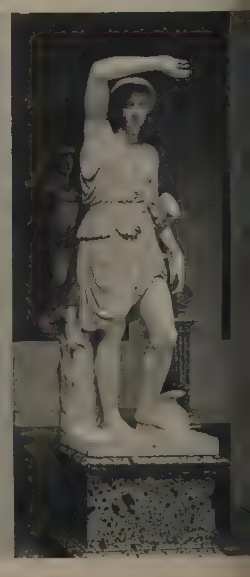
▲

La salle à manger de Petworth. Autour des Joueurs de cartes *de Jan Matsys, une série de portraits des écoles flamandes, françaises et allemandes des XVe et XVIe s.*

Dans la Galerie de peinture construite par Lord Egremont, un tableau de Fuseli, entre deux statues gréco-romaines. ►







sujets les plus enchanteurs. Car Lord Egremont avait bien d'autres protégés, qu'il encourageait à traiter sa maison comme un caravansérail artistique et dont il aimait à acquérir les tableaux pour rehausser sa collection de maîtres anciens. Il était naturellement généreux, et il pouvait se permettre de l'être, ayant hérité un titre de Comte à l'âge de douze ans, avec un revenu de plus de 200 000 livres par an. Il pouvait aussi se permettre d'être excentrique, et fit pleinement usage de cette possibilité. Né en 1751, ami et condisciple de Charle James Fox, il était entré dans le mond londonien sous l'égide du très dissol Prince de Galles, et, pendant quelque années, avait partagé son temps entr la politique, la vie élégante, les course de chevaux et l'amélioration de se vastes domaines. « S'il l'avait voulu nous dit la chronique, il aurait pu joue un rôle politique éminent ». Mais Egremont ne le voulut pas, il était trop paresseux ou trop indépendant; il ne voulut pas non plus contracter mariag avec quelque fille bien née et d'une fortune correspondant à la sienne. I avait le tort, prétendaient ceux qui le critiquaient, d'être à la fois « inconsidéré et indécis ». Bien plus, il avait succomb au charme d'une beauté londonienne à la mode, Lady Melbourne, qui devint plus tard la confidente de Byron, et dont le second fils, William Lamb qui devait être le premier en date des Premiers Ministres de la Reine Victoria, fut généralement considéré comme le fils naturel de Lord Egremont. Le portrait de Lady Melbourne, peint par Joshua Reynolds, montre un visage fin sensible, séduisant, et se trouve maintenant à Petworth, dans la pièce qui fut sa chambre à coucher.

Vers la fin du XVIIIe siècle, les goûts d'Egremont se tournèrent vers les arts mais, tandis que son père, second comte du nom, avait commencé à enrichir sa collection familiale en rapportant de son Grand Tour quelques bonnes peinture italiennes, il était lui-même essentiellement attiré par les œuvres de l'école anglaise moderne. Dès lors, au début du nouveau siècle, il devint le protecteu et l'ami personnel de Turner; et leu amitié dura jusqu'à sa mort, malgré de différences superficielles de toute sorte entre les deux hommes. En effet, Egre

nt était par naissance un grand sei-
eur, avec, comme s'en plaignit un
ir Joseph Farington, « la plupart des
actéristiques du Pair », tandis que
rner, fils d'un pauvre barbier londo-
n, n'avait hérité de ses parents que
misère et ne faisait aucun effort pour

qu'il tient presque à la hauteur de sa taille ». Sa vie privée était sordide et compliquée, consistant en une étrange succession d'aventures clandestines. Tantôt il s'éclipsait parmi les bordels et les tavernes situés le long des quais de l'East End, à Londres; tantôt, sous

W.F. Witherington : Fête dans le jardin de Petworth. *1836. 84 × 120,5 centimètres. Cette peinture montre Lord Egremont à la fin de sa vie (à gauche, à cheval), parmi ses amis et les gens du domaine.* ▼

mper un personnage de gentilhomme.
Papa, rappelait-il, ne m'a jamais fait
compliments sur quoi que ce fût,
non d'avoir économisé un demi-penny».
Nous le trouvons à Petworth en 1809.
ressemblait alors à « un maître char-
ntier opulent, le visage rouge comme
homard, regardant fixement devant
de ses yeux gris scintillants, avec
e cravate blanche, un habit bleu
ni de boutons de cuivre, des chaus-
res dont la pointe se relevait, un grand
apeau de peluche et un énorme para-
uie ». L'année suivante, on le décrit
us l'aspect d'un « petit homme au
z juif, dans un habit marron mal
upé, avec un gilet rayé, une chemise
ssée, en train de dessiner sur un mor-
au de papier de petite dimension,



▲
Serrure de la fin du XVIIe siècle.

le nom d'«Amiral "Puggy" Booth», on pouvait le découvrir vivant incognito dans une maison retirée, en compagnie d'une de ses nombreuses favorites d'âge mûr.

importants», et elle lui donna six enfants illégitimes, trois fils et trois filles, qui, au rebours de l'effacement maternel, semblent avoir assisté à toutes les réceptions. Mrs. Wyndham s'intéressait, elle

Louis Le Nain: Famille de paysan
79×91,5 centimètres.



Et pourtant, l'excentricité se trouva en harmonie avec l'excentricité: sous leurs carapaces sociales si opposées, le peintre et le protecteur étaient des êtres humains coulés dans le même moule, tous deux timides, fiers et sauvages, tous deux portés à rejeter les conventions, Egremont parce qu'il était un aristocrate né, Turner parce qu'il était un homme de génie. Chacun des deux se conduisit selon ses propres lois. Ainsi, le noble qui avait refusé d'épouser une jeune fille de son milieu vécut pendant de nombreuses années en concubinage avec une jeune femme sans prétention, Miss Iliffe. On a dit d'elle que son père était un clergyman, d'autres disent un fermier, et qu'elle avait vécu sous la protection de Lord Egremont depuis l'âge de quinze ans. Mais elle avait adopté son nom de famille, était appelée « Mrs. Wyndham », vivait à Petworth, « bien qu'elle ne dînât point avec son amant quand il recevait des personnages

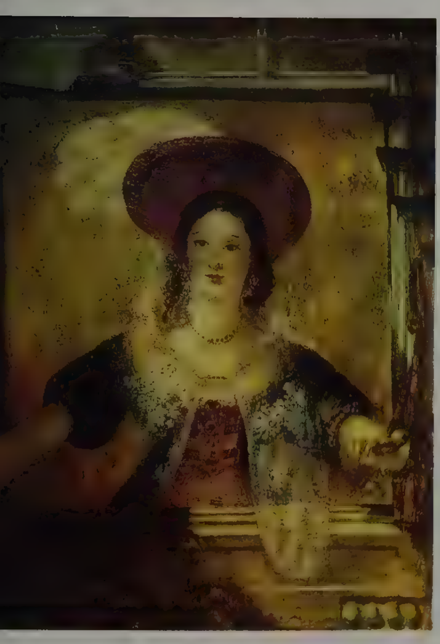
aussi, aux arts et parmi les artistes qu'elle encouragea se trouvait William Blake, ce farouche visionnaire. Hélas! Lord Egremont lui annonça un jour qu'il allait l'épouser. Le résultat fut tragique: elle devint follement jalouse. Le mariage fut bientôt suivi d'une séparation; elle reçut son congé pour aller occuper un confortable hôtel particulier à Londres.

Cependant, les artistes continuaient d'aller et venir, séjournant à Petworth souvent même avec leurs épouses et leur progéniture. « Petworth, écrit Charles Greville dans son célèbre journal, ressemblait dans ses beaux jours à une grande auberge. Chacun venait au moment qu'il lui convenait et partait sans prévenir ni dire au revoir. » Lord Egremont avait horreur des cérémonies d'adieu et voulait simplement que ses hôtes fissent un séjour agréable. « Vivre et laisser vivre, fait remarquer Haydon, semble avoir été sa devise.

▲ *B. Bellotto:* La Place du Capitole à Rome.

Turner: Jessica. *1830. 119,5 × 89 cm.*

Au moment du petit déjeuner, Lord Egremont fait son entrée. Arrive un de ses petits enfants qu'il renvoie tout content. Dehors, devant la fenêtre, une douzaine d'épagneuls noirs sont en train de gémir. On les fait entrer, il leur distribue des gâteaux et des sucreries... Il bavarde avec un de ses invités, et, cependant qu'il suggère aux autres quelque partie de plaisir, on lui boutonne ses guêtres de cuir et il sort. » Car il ne pouvait pas rester en repos; c'est ce qui était frappant, où qu'il fût et en quelque compagnie qu'il se trouvât. « Il ne pouvait pas rester cinq minutes en place, dit Greville. Il ballottait perpétuellement de sa chambre à coucher à la bibliothèque, errant en tous sens



dans l'énorme maison; parfois il intervenait brusquement au milieu d'une conversation portant sur quelque sujet qui semblait l'intéresser, puis il disparaissait; et, une heure plus tard, on le rencontrait par hasard et il reprenait son propos exactement là où il s'était interrompu. »

Physiquement, c'était un homme imposant, avec une grosse tête, bien prise; il avait un profil romain, pourvu d'un grand nez, qui faisait songer à une version plus patricienne du masque aquilin et buriné de Turner. Son intelligence s'imposait également. Il possède « une grande vivacité de compréhension, déclare Thomas Creevey, un savoir beaucoup plus étendu qu'il ne veut le laisser paraître et qu'il ne laisse affleurer qu'en passant, comme par étourderie. Il est simple et sarcastique, telles sont ses caractéristiques distinctives ». Nous sommes là en 1826. Il vécut jusqu'en 1837, et, en 1832, quand il fêta son quatre-vingt-unième anniversaire, nous apprenons qu'il était « encore en excellente santé, avec des facultés et une mémoire apparemment intactes ». En 1834, il régala d'un énorme festin six mille de ses fermiers les plus pauvres, qui banquetèrent en plein air, se gorgeant de montagnes de plum-puddings et « d'innombrables pièces de bœuf bouilli et rôti ». Rien n'aurait pu dépasser la satisfaction de leur hôte, circulant entre les tables pleines de monde. Ce fut « l'un des plus gais et des plus beaux spectacles » qui se pût voir, estime Charles Greville.

Le décor de la fête était le château de Petworth, et peu de collectionneurs et d'hommes de goût héritèrent jamais lieu plus convenable à leurs aspirations. Ce château avait appartenu au « comte sorcier » de Northumberland, savant et protecteur du savoir sous les règnes d'Elisabeth Ire et Jacques Ier; il était passé par les femmes à un autre puissant gentilhomme, le « fier duc » de Somerset, qui fit abattre les bâtiments du moyen-âge et de l'époque des Tudor, et vers 1688, avec le concours d'un architecte



rner : Le Salon de Petworth. *Huile. × 120,5 centimètres. Londres, Natio- l Gallery. Cette œuvre exécutée vers 37 illustre la manière la plus tardive, la plus impressionniste, du peintre.*

bibliothèque de Petworth, *où Lord* ► *remont passait la majeure partie de n temps. Au-dessus des rayonnages, e série de bustes d'empereurs romains.*

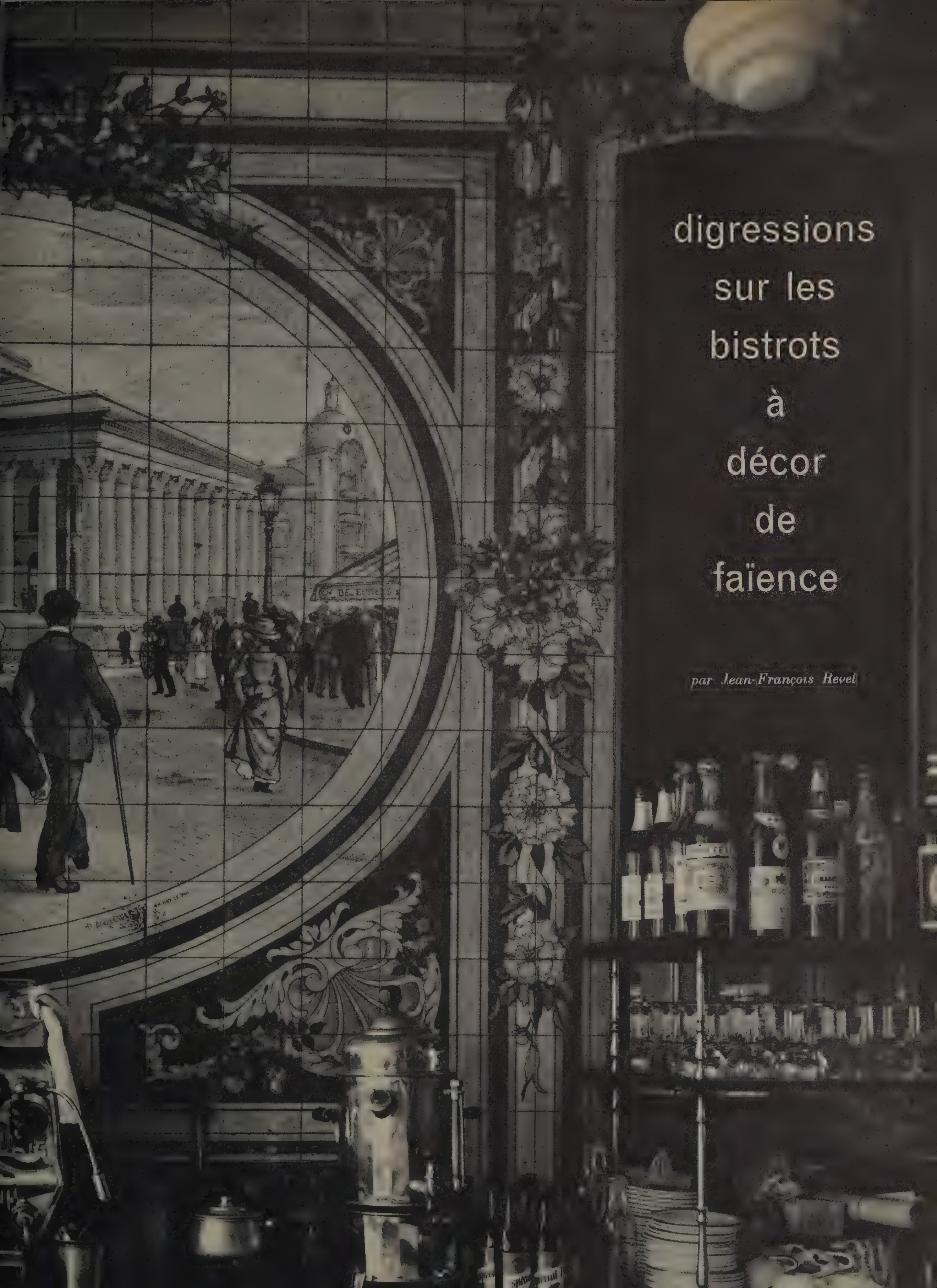
lliam Blake : Le Jugement Dernier. *08. Encre, crayon, aquarelle. 51 × 39 cm.*

nu peut-être de France — (Pierre get, connu en Angleterre sous le nom « Michel-Ange français » est parmi x auxquels on a pu songer) — com- nça à construire et à orner l'actuelle ade ouest, en y incorporant des tifs décoratifs qui rappellent les des- s de Daniel Marot. Le duc de North- berland avait confié à Van Dyck xécution d'une série d'éblouissants traits de famille. Somerset commanda ouis Laguerre la décoration de l'esca- principal et engagea Grinling Gib- ns, le célèbre sculpteur sur bois.

(Suite en page 92.)




1961



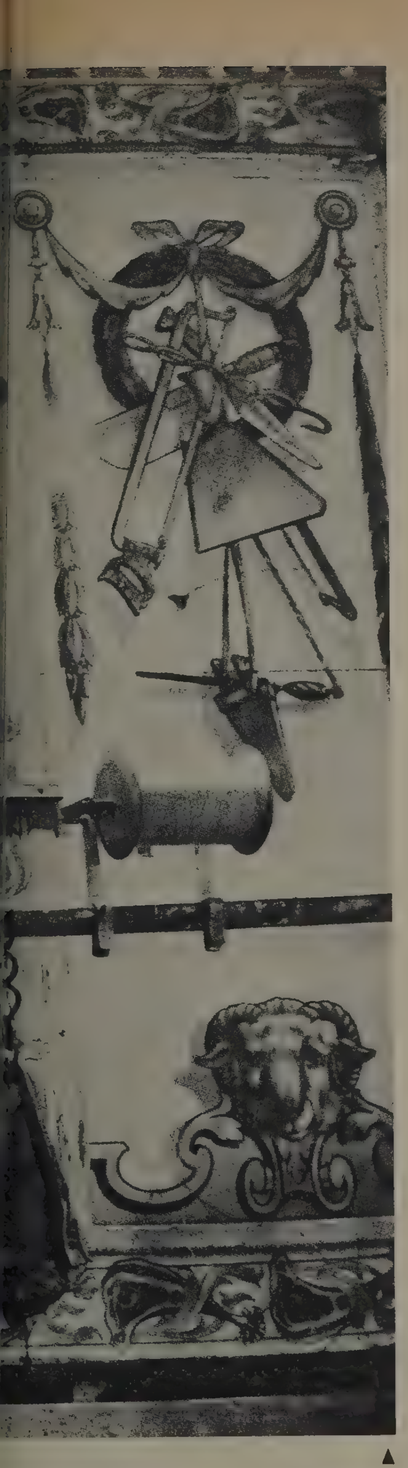
digressions sur les bistrots à décor de faïence

par Jean-François Revel



« Le café est très en usage à Paris: il y a un grand nombre de maisons publiques où on le distribue. Dans quelques-unes de ces maisons on dit des nouvelles; dans d'autres, on joue aux échecs. Il y en a une, où l'on apprête le café de telle manière qu'il donne de l'esprit à ceux qui en prennent. Au moins, de tous ceux qui en sortent, il n'y a personne qui ne croie qu'il en a quatre fois plus que lorsqu'il y est entré. » Ainsi parle Montesquieu dans les *Lettres persanes*. La civilisation des cafés venait de naître. Dans l'histoire de l'esprit humain, c'était un incontestable progrès. « L'habitué » succédait à l'homme des tavernes. La taverne, en effet, « endroit public où les gens viennent boire pour de l'argent » (Littré), régresse avec l'apparition du beau langage. Dans l'évolution des formes architecturales, c'est le moment où le pilier de cabaret s'assouplit et se complique: période baroque. On apporte des sièges: il s'assied. Le système de voûtement se transforme, les ouvertures laissent entrer la lumière. Les murs rugueux et nus de la taverne ne suffisent plus à l'homme. Nous assistons à la naissance d'un art décoratif dont les céramiques murales de l'époque 1900 que nous reproduisons ci-après constituent l'une des plus attachantes manifestations, en même temps, peut-être, hélas! que le chant du cygne.

Montesquieu nous a décrit trois des aspects principaux de la vie de café: la diffusion de l'information politique et militaire, le jeu, l'entretien philosophique. Mais dans une société planifiée il faut surveiller tout cela. Il manque au tableau un personnage de marque, à l'entrée duquel Chamfort nous fait assister, et,



▲

Des boutiques – de plus en plus rares – ont également conservé leurs décors de faïence.

Ci-contre et au-dessus : Café de la Poste. Rue de la Grande Truanderie. ►







Pages 46-47

Un café du quartier de la Bourse.


22

… bistrot près de la Comédie-Française.

Rue de la Chaussée d'Antin. ►

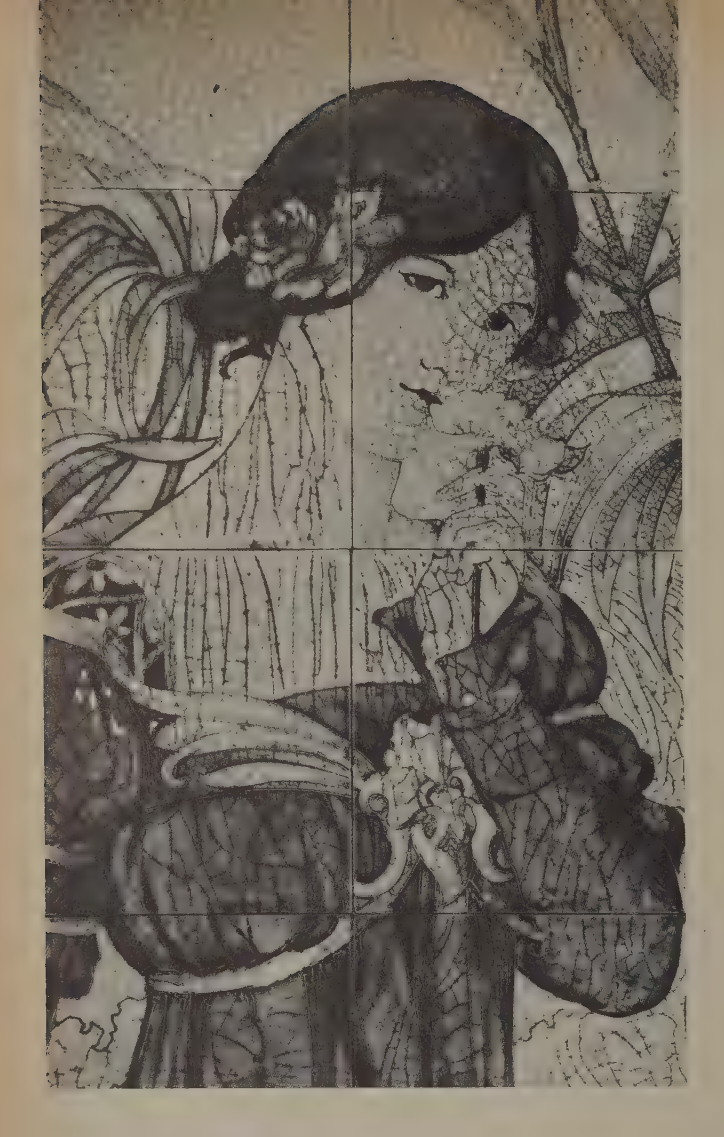


précisément, il entre dans cet établissement même dont les *Lettres persanes* nous disaient que le café « y donne de l'esprit à ceux qui en prennent »:

« Marmontel, dans sa jeunesse, recherchait beaucoup le vieux Boindin, célèbre par son esprit et son incrédulité. Le vieillard lui dit: « Trouvez-vous au café Procope. — Mais nous ne pourrons pas parler de matières philosophiques. — Si fait, en convenant d'une langue particulière, d'un argot. » Alors, ils firent leur dictionnaire. L'Ame s'appelait Margot; la Religion, Javotte; la Liberté, Janneton; et le Père Eternel, M. de l'Etre. Les voilà disputant et s'entendant très bien. Un homme en habit noir, avec une fort mauvaise mine, se mêlant à la conversation, dit à Boindin: Monsieur, oserais-je vous demander ce que c'était que ce monsieur de l'Etre qui s'est si souvent mal conduit et dont vous êtes si mécontent? — Monsieur, reprit Boindin, c'était un espion de police. » On peut juger de l'éclat de rire, cet homme étant lui-même du métier. »

Ces échanges cordiaux et fructueux entre policiers et philosophes, qui honorent la culture française, n'en étaient qu'à leurs débuts. (Sans vouloir faire de démagogie, j'en profite pour glisser un mot concernant les effets parfois désastreux du progrès technique sur les conditions de travail de certaines catégories professionnelles: franchement, n'était-il pas plus agréable de couler ses journées dans un café que d'assurer le service de l'écoute téléphonique dans des locaux sans aération ni gaîté?).

De la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle, l'évolution du café connaît un palier. Mais, à partir de 1860, les mutations brusques se succèdent. Les causes en sont faciles à déceler: d'abord le service militaire obligatoire: d'où la vie de garnison, la sortie quotidienne de fin d'après-midi, et, de temps à autre, la sybaritique « permission de minuit »; ensuite la stabilité du franc et la solidité des fonds de l'Etat: d'où le rentier et le retraité; enfin les expéditions coloniales: les coloniaux rentrent des pays chauds, ils ont soif; ils ont aussi des exploits à raconter, il leur faut une enceinte, un auditoire; il leur manque fréquemment une jambe: il leur faut des banquettes. Tout cela, ce sont des loisirs, ce sont des idées qui ne demandent qu'à jaillir, à circuler. C'est tout un bouillonnement intellectuel que stimule encore la naissance de l'instruction primaire gratuite et obligatoire. Lagoupille, le célèbre *Client sérieux* de Courteline, Lagoupille, habitué du Café du Pied-qui-Remue, sis rue Notre-Dame-de-Lorette, est un simple lampiste, et pourtant, chaque soir, il demande *tous* les journaux, et, en plus, le Bottin «pour faire sa correspondance.» De cet âge d'or des cafés datent les grands classiques de l'apéritif: l'Amer Picon, Le Mandarin Curaçao et surtout, la reine des reines: « L'absinthe aux verts piliers ». Le lexique des consommations



◄ *Rue Danielle Casanova.*

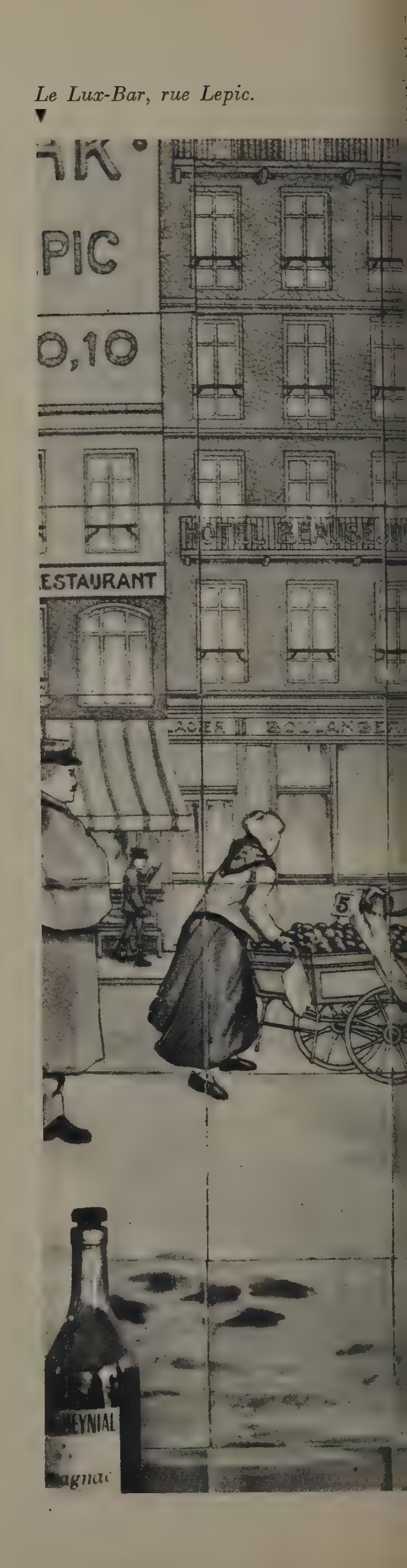
s'enrichit: le mazagran, le gloria sont sur toutes les lèvres. Dans la nosographie française, la goutte, qui était restée en tête pendant deux bons siècles, cède la première place à la cirrhose du foie, talonnée par le delirium. Mais à quelque chose malheur est toujours bon: on voit se répandre dans tous les établissements les impérissables affiches sur la répression de l'ivresse publique. C'est l'aspect juridique de la civilisation des cafés.

Cette civilisation, aujourd'hui, est blessée à mort. En vain les surréalistes ont-ils essayé de la perpétuer: la carte des apéritifs reproduite par Aragon dans le *Paysan de Paris*, la description du café Battifol donnée par Breton dans les *Vases Communicants*, rendent désormais pour nous le son déchirant d'une ancienne comptine.

Les cafés d'aujourd'hui sont des enfers bruyants, où l'on n'est même plus à l'abri de la rue puisque les murs sont devenus de verre (il paraît que c'est mieux), où le néon blesse les yeux, les hurlements des Juke Boxes les oreilles, où demander les journaux ou du papier à lettres vous ferait regarder comme un fou, où la conversation n'est presque plus possible, où l'inconfort des sièges interdit un séjour dépassant quelques minutes. Traqué par les formes scandinaves, l'élégance italienne et l'automation américaine, l'habitué doit renoncer à ses habitudes. Le café est redevenu un « endroit public où des gens viennent boire pour de l'argent » et rien de plus. Et boire quoi! grands dieux!

Courteline avait chanté l'apogée des cafés. Un autre dramaturge, Adamov, a tragiquement peint leur décadence. Dans le *Ping-Pong*, il montre l'homme esclave du billard électrique, avec les

Le Lux-Bar, rue Lepic.
▼



nséquences qui en résultent. On persécute la clientèle assise: Voyez où nous en sommes: les assis font la loi maintenant et quel droit? Est-ce la salle qui rapporte? Non, toujours, parut, le comptoir.»

Bientôt nous payerons d'avance, nous prendrons notre ticket, us ferons la queue. Songeons alors de quel raffinement témoiaient les artisans de ces céramiques murales où l'acuité de bservation n'est pas indigne d'Ibels ou de Steinlen, où la mpathie humaine et le goût permettent d'évoquer sans injure les lithographies de Bonnard qui leur sont contemporaines et où ni Puvis de Chavannes ni Aubrey Beardsley n'eussent tellement ajouté à une certaine élégance de ligne et de contour, bien éloignée de l'idée, toujours fausse, car toujours ou bien trop pessimiste ou bien aveuglément béatifiante, qu'on se fait de l'art et des aspirations populaires.

Si vous voulez en savoir davantage

Fréquentez vous-même les bistrots à faïence.



Photographies Claude Michaelides et Jacques Verroust



Le prétendant (1893)

Depuis quelques années, Xavier Roussel a trouvé un foye dans la famille Vuillard et Marie s'est éprise de l'ami de so frère. Cette scène revêt un caractère idyllique du fait qu'ell est datée de l'année même de leur mariage. L'écriture de c tableau donne à penser que Vuillard se préoccupe déjà d'u « style » en vue des grandes décorations qu'il exécutera l'a prochain pour Alexandre Natanson.



VUILLARD *admiré*

C'est sous ce titre que Jacques Salomon, après quarante ans d'intimité avec le peintre et son œuvre, publie un ouvrage indispensable à la connaissance de l'artiste

Voici comment Jacques Salomon fit la connaissance de Vuillard: « Ma première rencontre avec Vuillard se situe au mois de juin 1920. Invité à dîner chez K. X. Roussel à l'Etang-la-Ville, je le trouvai en arrivant, causant avec son ami sous les ombrages... Je connaissais Roussel depuis peu de temps. Aucun être, jusqu'alors, n'avait exercé sur moi une aussi rapide et irrésistible séduction; comment allait m'apparaître son ami Vuillard ?

» Vus à distance, les deux hommes étaient aussi différents que possible. A la haute stature et à l'élégance très personnelle de Roussel, dans son costume de velours gris tourterelle, sur lequel ses pinceaux avaient éclaboussé, ça et là, un peu de l'outremer de ses ciels, s'opposait la courte et correcte silhouette de Vuillard vêtu de sombre.... Ce qui me frappa tout d'abord, ce fut l'expression de son regard aigu et grave qui s'éclaira soudain d'un sourire vraiment charmant dès qu'il me tendit la main et c'est le plus naturellement du monde que je me mêlai à la conversation déjà engagée entre les deux amis. Une fois de plus l'expérience me démontrait que les êtres de qualité se révèlent aussitôt par une extrême simplicité permettant toutes les possibilités de « rencontres »...

» Mais je ne tardai pas à ramener la conversation sur la peinture, trop curieux de l'interroger à mon tour et d'entrer dans le vif de ce qui m'intéressait. Je me souviens que ce soir-là il nous parla longuement de Vouet et de Le Sueur, dont, je l'avoue à ma confusion, je connaissais mal les œuvres... » Depuis lors, Jacques Salomon n'a pas cessé de vivre « auprès de Vuillard »; c'est d'ailleurs le titre du petit ouvrage qu'il publia en 1953 et d'où sont extraites les lignes ci-dessus.

Dès 1905, Jacques Salomon avait remarqué dans la vitrine des Bernheim les premières œuvres de Vuillard et, quoique « déconcerté » par ce qu'il appelle des « petits tableaux schématiques où les personnages semblaient des marionnettes », il leur avait trouvé « un mystérieux attrait ». A partir de 1920, en même temps qu'il faisait connaissance avec les amateurs et les amis de l'artiste: le Professeur Vaquez, M. et Mme Jos Hessel, les Natanson, etc... il découvrait vraiment son œuvre et en suivait le déroulement.

Peintre lui-même, Jacques Salomon était mieux à même que quiconque d'apprécier la technique de Vuillard, notamment celle de « la colle » si particulière à l'artiste, celle du pastel auquel il doit tant de réussites. Il a écrit également des pages très fines sur les dessins de Vuillard.

Aux titres d'« ami et disciple » de Vuillard, Jacques Salomon devait ajouter celui de « neveu »; il épousa en effet Annette, la fille de X. R. Roussel, lui-même marié à Marie Vuillard. Ainsi Jacques Salomon participa réellement à la vie familiale, amicale, mondaine du peintre.

Après la mort de celui-ci en 1940, il ne cessa de poursuivre le dialogue. En 1945, il écrivit le premier ouvrage consacré à Vuillard, puis il entreprit l'établissement du catalogue complet raisonné de son œuvre, rassemblant les photos des tableaux, des études, des pastels dispersés dans le monde, et ajoutant aux habituelles fiches didactiques un commentaire de chaque œuvre. L'ouvrage dans lequel il a bien voulu nous permettre de puiser rassemble plusieurs de ces « notices » et les tableaux qu'elles accompagnent, formant une sorte de chronique de l'époque.

Nous avons choisi de montrer quelques-uns des tableaux représentant les membres de la famille du peintre. Ceux-ci — et particulièrement sa mère — furent ses modèles favoris. Vuillard ne disait-il pas: « Ma maman, c'est ma Muse ! »

Si vous voulez en savoir davantage: *L'important ouvrage de Jacques Salomon vient de paraître en édition de luxe (Bibliothèque des Arts, Paris).*



▲

Le palier (1891)

Le moins qu'on puisse dire du « pittoresque » de Vuillard, c'est qu'il lui est spécial; et on peut en dire autant du grand angle sous lequel il embrasse tout ce qui s'offre à son regard et aussi de l'aspect plat qu'ont ses tableaux.

L'appartement, à l'entresol, 10 rue de Miromesnil, qu'habitait la famille Vuillard entre 1887 et 1893 (la maison existe toujours et le sujet est encore vérifiable) était divisé par le palier. Par la porte de la cuisine qu'entrouvre une silhouette noire, une vive clarté vient s'inscrire sur le mur tout proche, se reflétant en cascade, sur le sol, sous la volée de l'escalier et sur le bord des marches. Vuillard saisit son sujet au vol et en fixe l'essentiel sur son carnet.

Son comportement devant l'objet apparente singulièrement Vuillard à Mallarmé dont les œuvres énigmatiques interloquaient souvent ses admirateurs. Un jour, Degas ayant interrogé Mallarmé à propos d'un de ses sonnets où les meilleurs de ses exégètes voyaient, les uns un crépuscule, d'autres une aurore, certains l'Absolu, Mallarmé lui répondit tranquillement que c'était sa commode.



Madame Vuillard (vers 1905)

Quelle gentille expression et comme elle reflète bien les tendres rapports qui existaient entre le peintre et son modèle. Le témoignage de Pierre Veber, qui est comme la résonance de ce portrait, s'impose ici. Voici ce qu'il écrira en 1937 sous le titre *Mon ami Vuillard:*

« ... Il était le troisième enfant d'une mère admirable qui vivait d'une entreprise de colifichets dans un entresol obscur de la rue du Marché Saint-Honoré. C'est là que nous allions voir notre ami et nous avions dédié à Madame Vuillard une affection quasi familiale. C'était une figure d'une pureté et d'une noblesse extraordinaires. Elle avait pour notre ami une tendresse merveilleuse. Elle croyait en sa mission et elle s'y était consacrée avec une confiance et une abnégation presque sans exemple. C'est à elle qu'Edouard Vuillard doit d'avoir été le parfait artiste qu'il est devenu et aussi l'homme d'intelligence loyale, de caractère net et franc qui avait su gagner notre sympathie. C'est d'elle que cet artiste si puissant tient l'invraisemblable modestie dont il a fait preuve, même en présence de réussites inespérées. »

Claude Roger-Marx qui, lui aussi, cite ce texte de P. Veber dans *Vuillard et son temps* le complète admirablement par ces lignes :

« Vuillard n'eut qu'un seul grand amour: sa mère. Elle l'inspire sous des cheveux châtains, sous des cheveux gris; il n'a cessé de partager sa vie; même disparue, elle continue à le conseiller, à le protéger. »

K. X. Roussel lisant le journal *(vers 1894)*

Le pantalon que porte Roussel dans ce charmant petit tableau a une histoire qu'on se répétait dans la famille du modèle. Le vêtement, confectionné par Marie Vuillard, était en tussor. Le jour où Roussel l'étrenna, le temps, très orageux, se gâta en chemin et ce fut une telle averse que le pantalon devint transparent... et rose en se moulant sur les cuisses de Roussel qui remporta un succès d'hilarité en arrivant à une réunion d'amis chez les Ranson,... je crois me rappeler.



Roussel et Annette (*vers 1904*)

Je découvris ce tableau chez le professeur Vaquez en 1921. Ce fut un des plus grands bonheurs qu'il m'ait été donné d'éprouver devant une peinture. Par la résonance qu'il éveilla au plus profond de moi-même, ce tableau décida de mon engagement à l'égard de Vuillard dont, jusque-là, je connaissais très peu d'œuvres. Sans doute, en faisant une large part au sujet, j'entrais, j'étais déjà dans ses sentiments et sa façon de s'exprimer portait ma joie à son comble.

La famille Roussel à table (*1899*)

Quel plus bel usage de son talent peut faire un peintre que d'exprimer avec tendresse et simplicité sa vie de tous les jours. Ce tableau était le chef-d'œuvre de la collection Hessel. Il était goûté autant des passants que des fervents, tant il a de charme.

Ce que nous avons appris jusqu'ici de Vuillard — et c'est en composant ce livre que j'ai appris, moi-même, à le mieux connaître — nous invite à nous associer aux sentiments que cette scène devait lui inspirer. En effet, tout ce qu'il aime est là sous son regard, et l'écho nous en parvient si simplement...

▼







La soupe d'Annette (1900)

Quelle adorable scène, si simple dans son humanité et dont le sujet si tentant s'est offert à tant de peintres! Par quel don merveilleux Vuillard a-t-il exprimé l'éternité de ces rapports de la grand-mère avec sa petite-fille bien sage! Est-ce par la composition, le dessin, la couleur, la vérité des attitudes que Vuillard parvient à rendre ce tableau si charmant? Il existe incontestablement une secrète harmonie entre les authentiques



entiments qui animent les trois acteurs de cette scène et les nuances par lesquelles ils se manifestent à nous. Ici, on perçoit encore l'influence des estampes japonaises: le fauteuil semé le roses où Annette est assise, sa robe, sa serviette, le corsage le Madame Vuillard, son tablier, le paravent, le bandeau l'étoffe de la cheminée, le divan à droite, le papier qui tapisse es murs, tout chante et se répond dans un savant jeu d'arabesques. Et, dans tout ce chatoiement, brille le blanc — que rosit un soupçon de laque — de la cuiller d'argent, consciente de son rôle, et qui brille comme un petit joyau.

Ce tableau appartenant au musée de Saint-Tropez a été volé, en même temps que de nombreuses autres toiles, au mois de juillet. A l'heure où nous mettons sous presse, il n'a pas encore été retrouvé.


P. da Cortona

Dessins de Pietro da Cortona pour la Chiesa Nuova à Rome



par Walter Vitzthum

tude pour la coupole de la Chiesa Juova: Adam, Eve et Abel. *Plume encre brune. 15,7×19,2 cm. Edimourg, National Gallery of Scotland.*

age ci-contre, en haut

ietro da Cortona: Fragment de la fresue de la coupole de la Chiesa Nuova.

rophète. *Etude pour l'un des pendentifs le la coupole. Pierre noire et rehauts de lanc. 23,7×34,9 cm. Musée du Louvre.*

John Evelyn, le jour où il quitte Rome en 1645, note dans son journal que les grands peintres du moment sont au nombre de trois: Antonio de la Cornea, spécialiste en faux tableaux de maîtres anciens, Poussin, le Français, et Pietro da Cortona. Dix ans plus tard, au cours d'un dîner donné en l'honneur de Christine de Suède, — c'était avant son entrée dans Rome, — on demandait à la reine quels étaient à son avis les plus remarquables des artistes qui y vivaient: elle répondit en nommant Bernini et Pietro da Cortona. John Evelyn exprimait l'opinion populaire, la reine Christine sa propre conviction.

En effet, dès le lendemain de son entrée triomphale dans la ville des papes, elle fit demander à Bernini de venir lui expliquer l'architecture de Saint-Pierre, et Baldinucci raconte que la souveraine, fixée à Rome, se rendait à l'atelier de Pietro da Cortona, « pour le plaisir de voir ses dessins ».

Ces dessins, si appréciés des contemporains, sont l'objet de cette étude. Afin de présenter cet aspect précis de son talent, nous allons analyser une œuvre en particulier, la décoration de la Chiesa Nuova, et retracer pas à pas la préparation graphique de Pietro da Cortona pour les fresques. Mais il faut dire d'abord un mot de l'église ellemême.

La Chiesa Nuova est étroitement liée à l'histoire artistique de l'âge du Baroque. Il suffit pour s'en rendre compte, de songer que, des deux formes musicales créées par le Baroque, l'opéra et l'oratorio, l'une prit naissance à la Chiesa Nuova. C'est là en effet que des oratorios furent exécutés pour la première fois, sous l'impulsion de saint Philippe de Néri, fondateur de l'église et du monastère voisin des Oratoriens. La décoration peinte de la Chiesa Nuova fut, elle aussi, spécialement remarquable dès le début: dans la première décennie du XVIIe siècle, deux des principaux représentants de la révolution artistique baroque, Caravage et Rubens, y peignaient des tableaux d'autel: Rubens décorait l'autel majeur, donnant ainsi l'œuvre la plus importante de sa



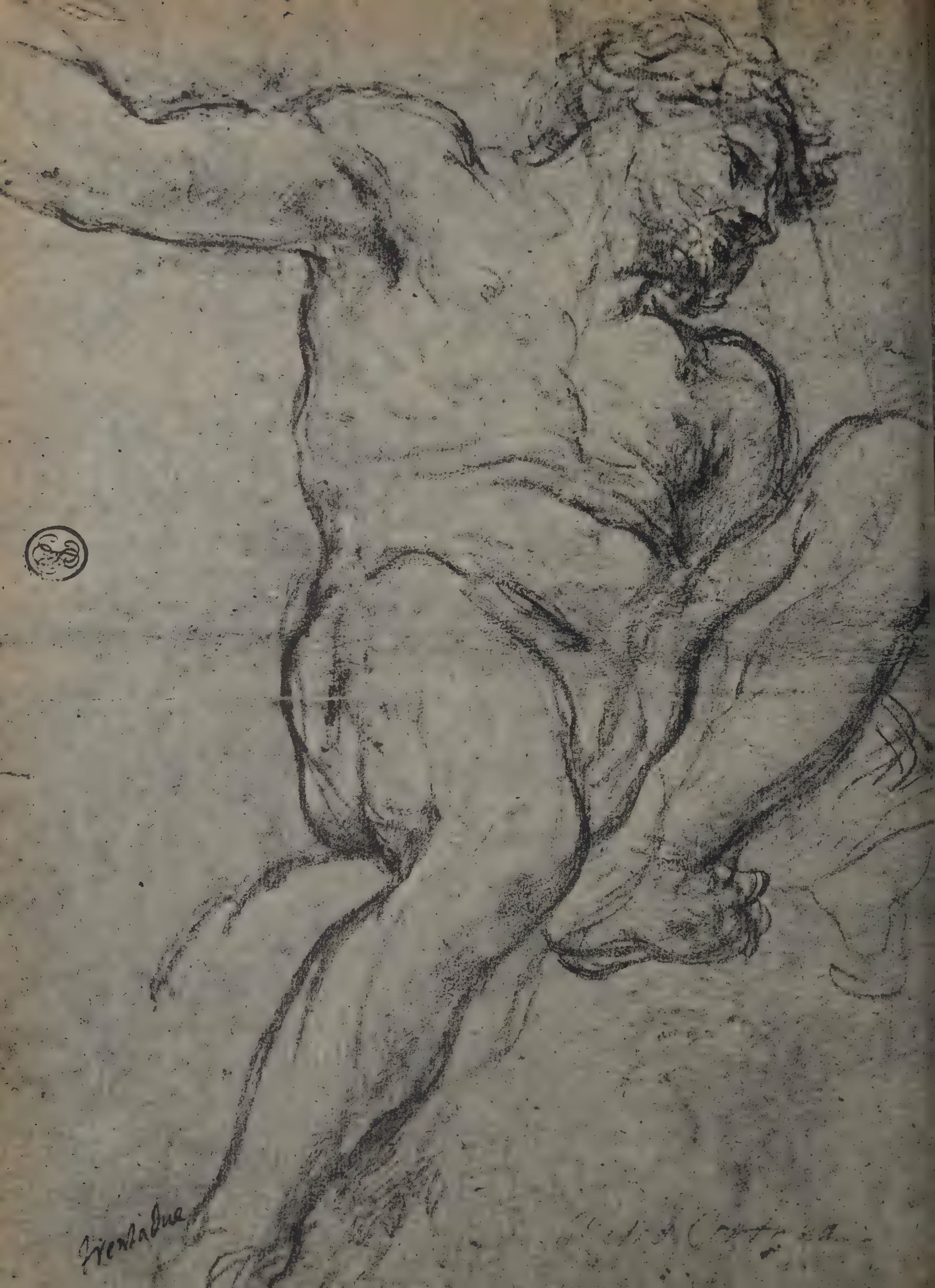
▲
Etude pour la coupole de la Chiesa Nuova: Abraham et Isaac, Adam et Eve, Noé, David jouant de la harpe. *Pierre noire. 38,5×73,1 cm. Albertina.*

période romaine, et Caravage, avec sa *Mise au Tombeau,* que Rubens lui-même devait copier par la suite, y réalisait l'expression la plus parfaite de son style monumental. L'élément essentiel de la décoration reste pourtant l'œuvre de Pietro da Cortona. C'est à lui qu'on doit toute la série des fresques qui, dans une profusion de stucs blancs et or, cou-vrent la nef, l'abside, la coupole et ses pendentifs. Considérées dans leur ensem-ble, ces fresques constituent sans aucun doute le programme le plus grandiose de décor religieux qu'ait jamais réalisé Pietro da Cortona. D'autre part, les peintures de la Chiesa Nuova, exécutées

par l'artiste entre 1647 et 1665, marquent l'étape médiane dans cette succession spectaculaire de grandes décorations baroques des églises romaines, qui commence avec Domenichino et Lanfranco à S. Andrea-della-Valle et qui s'achève avec Baciccia et le Père Pozzo au Gesù et à Saint-Ignace.

Un très petit nombre seulement des dessins de Pietro da Cortona pour la Chiesa Nuova ont été préservés. On verra pourtant qu'ils suffisent à illustrer les aspects essentiels de ses dons graphiques. Trois des dessins se rapportent à la coupole, qui est l'élément principal de la décoration, et par laquelle Pietro da Cortona commença le cycle de ses fresques (voir page 62).

Au centre de la coupole, Dieu le Père et le Christ sont assis sur les nuées, entourés par des légions d'anges portant les instruments de la Passion; audessous, de chaque côté, on voit les Patriarches et les Justes de l'Ancienne


Trentadue

liance, disposés en frise circulaire. Les trois dessins sont des études pour cette frise. Le premier (voir pages 64-65), à l'Albertina de Vienne, œuvre d'une rare puissance, et l'un des meilleurs dessins de Pietro da Cortona, correspond à un quart de la circonférence. On y voit successivement, au-dessus des nuages planant sur l'assise inférieure de la coupole, Abraham et son fils au moment du sacrifice, Adam et Eve, Noé tenant de son bras tendu le rameau d'olivier, puis une femme non identifiée, et, pour finir, David jouant de la harpe. Il faut considérer ce dessin comme une première esquisse, vigoureusement exécutée, où paraissent déjà les éléments essentiels de la composition définitive, mais dont de nombreux détails, ainsi que le montre une comparaison avec la fresque, subiront des transformations radicales. Dans le cas d'Adam et Eve, deux dessins supplémentaires montrent l'évolution progressive des figures. L'un d'eux, au Musée du Louvre (voir page 66), montre Adam dans la même pose que celle du dessin de l'Albertina. Pietro da Cortona, à ce stade, était encore satisfait de la disposition générale telle qu'il l'avait fixée sur la première esquisse. Il désirait seulement travailler séparément, et au besoin modifier légèrement chacune des figures. A l'exception d'une tentative pour modifier la position de l'une des jambes d'Adam, rien n'a été changé. La transformation complète du groupe d'Adam et Eve qui intervient ensuite, entre l'esquisse de l'Albertina, où les deux figures sont étroitement unies, et la fresque, où le peintre les a séparées en ajoutant la figure d'Abel, est notée sur un petit dessin d'Edimbourg (voir page 63). Celui-ci correspond, pour l'essentiel, à la solution finale adoptée dans la fresque.

S'il est assez facile d'identifier ces dessins et de déceler leur relation évidente avec la coupole de la Chiesa Nuova, il est beaucoup moins aisé d'expliquer le désaccord stylistique non moins évident entre les feuillets du Louvre et de l'Albertina d'une part, celui d'Edimbourg d'autre part. Ceux de l'Albertina et du Louvre sont semblables en tous points. Leur facture énergique, en larges traits fermes, révèle un artiste soucieux avant tout d'assurer le dynamisme plastique des figures. Le dessin d'Edimbourg, au contraire, trahit une certaine hésitation dans le tracé des contours, qui aboutit, il faut bien l'admettre, à une esquisse de qualité assez faible. Certes, le dessin de l'Albertina représente l'idée première, exprimée spontanément, tandis que celui d'Edimbourg n'est que la reprise d'un détail. Le fait est certainement pour quelque chose dans cette inégalité. Mais celle-ci s'explique surtout par la différence de technique. Pour le dessin d'Edimbourg, Pietro da Cortona a utilisé la plume et l'encre, et manifestement, ce procédé, insistant sur les subtilités linéaires, dessert le tempérament artistique qui s'exprime dans les dessins de l'Albertina et du Louvre.

(Suite en page 92.)



Ci-dessus, à droite

Etude pour la décoration de la voûte de la nef de la Chiesa Nuova. Apparition de la Vierge à St Philippe de Néri pendant la construction de l'église. *Pierre noire, lavis gris et brun, rehauts de blanc. 66,7 × 39,9 cm. Oxford, Ashmolean Museum.*

Adam. *Etude pour la coupole de la Chiesa Nuova. Pierre noire et rehauts de blanc. 40,9 × 34,8 cm. Musée du Louvre.*

eero saarinen

par Guy Habasque






YALE VISITOR

intérieur du David S. Ingalls Hockey ink de Yale University n'est pas moins téressant que l'extérieur. Le toit est rmé d'un revêtement souple porté par es câbles d'acier entrecroisés reliant . longue épine dorsale de béton du faîte ux murs latéraux. Des lampes fluorescen- es suspendues assurent un éclairement s 198 lux au m² et mettent en valeur le aractère dynamique de l'architecture.

ages 68-69

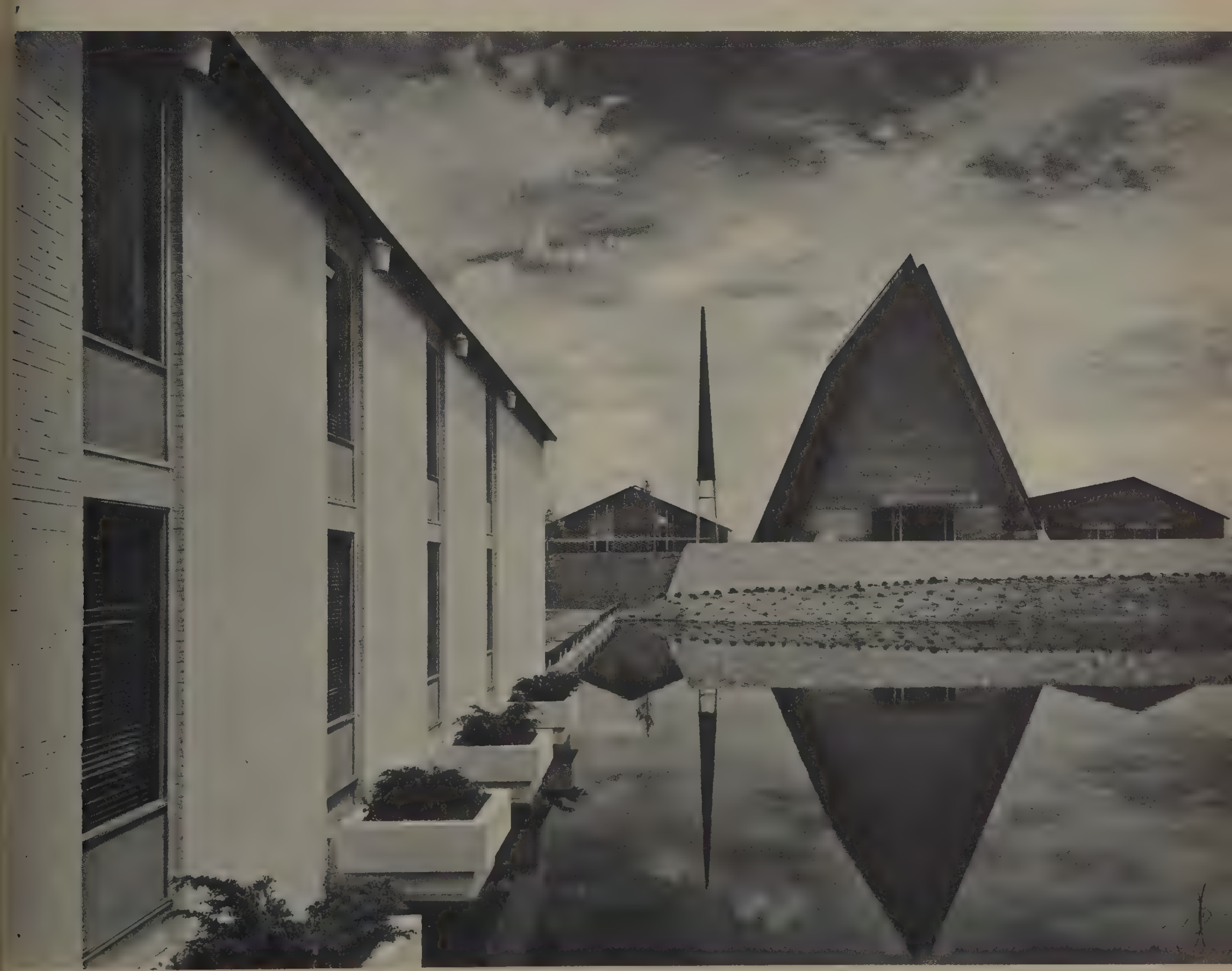
a gare de la T.W.A., actuellement en ours de construction sur l'aéroport inter- ational de New York—Idlewild, est cer- ainement une des œuvres les plus auda- ieuses et les plus inspirées de Saarinen. es coques qui forment le toit de cet im- nense oiseau de béton reposent sur quatre oints d'appui. Des tapis roulants condui- ont les voyageurs aux « boarding rooms » épartis dans deux ailes basses séparées.

n réalisant le Concordia Senior College Fort Wayne, Indiana, Saarinen a volon- airement mis la fonction spirituelle du rogramme au premier rang des données rchitecturales. Destiné à des étudiants réparant leur admission au séminaire uthérien de Saint-Louis, le collège fut onçu à la manière d'un tranquille village e campagne groupé autour de la cha- elle, où chacun peut mener une existence etirée sans se retrancher de la vie com- nune. Saarinen a tenté de créer ici une mbiance résolument différente de celle es paysages industrialisés d'aujourd'hui.

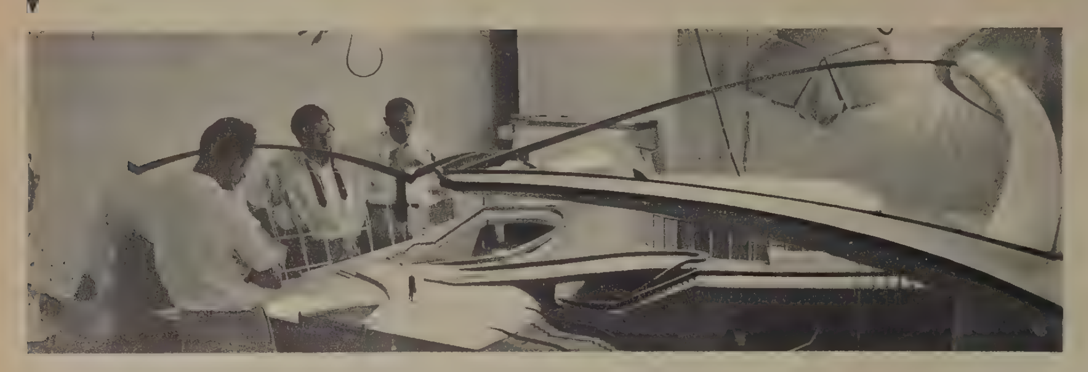
Atteint d'une tumeur au cerveau, Saarinen est mort le 1er septembre 1961 à l'hôpital de l'Université de Michigan où il avait été transporté d'urgence quinze jours plus tôt. Il était âgé seulement de cinquante et un ans. Surpris en pleine activité, laissant derrière lui de très importants chantiers en cours et de nombreux projets, il le fut aussi en plein épanouissement de son talent et il n'est pas exagéré de dire que l'architecture perd avec lui un des principaux chefs de file de la nouvelle génération. Fils d'un architecte bien connu, il n'en avait pas moins réussi à s'imposer à son tour, et supplantant même le renom de son père (au point que lorsqu'on ne mentionne pas le prénom, c'est du fils que l'on parle aujourd'hui), il était rapidement devenu l'un des architectes les plus appréciés et les plus célèbres, non seulement d'Amérique, mais du monde.

Né en 1910 à Kirkkonummi (Finlande) il était arrivé aux Etats-Unis avec sa famille en 1923 et c'est dans ce pays dont il devait devenir citoyen que se déroula toute sa carrière ; très exactement à Bloomfield Hills, petite ville du Michigan, où son père, Eliel Saarinen, avait été appelé pour diriger la Cranbrook Academy. Issu d'une famille d'architectes (deux de ses oncles l'étaient également), il n'avait pas eu à hésiter sur le choix d'un métier qui était pour lui tout tracé — encore qu'il ait toujours éprouvé un attrait spécial pour la sculpture qu'il alla d'ailleurs étudier à Paris durant une année avant d'entrer à l'Ecole d'Architecture de Yale University dont il obtint le diplôme en 1934. A sa sortie de Yale, il entra dans l'atelier de son père qui l'associa rapidement à ses plus importants travaux.

De cette première époque date toute une série de constructions, souvent fort intéressantes, mais qui paraissent relever principalement des conceptions paternelles, du moins en ce qui concerne leur style et leur aspect esthétique. Les deux plus célèbres — la First Christian Church de Columbus (Indiana) et la Crow Island School de Winnetka (Illinois) — trahissent en effet une nette influence de l'école nordique qui semble être sur-



Plutôt que d'employer le procédé plus ou moins fidèle du dessin traditionnel, Eero Saarinen préférait donner corps à son idée initiale par la construction de maquettes successives qui lui permettaient d'obtenir une vision moins abstraite de l'œuvre en cours d'étude. On le voit ici (au centre) examinant une maquette de l'intérieur de l'aérogare de la TWA à Idlewild



L'ambassade des Etats-Unis à Londres, qui occupe tout le côté Ouest de l'élégant Grosvenor Square, est une des œuvres les plus discutées de Saarinen. Pour que le bâtiment moderne et les maisons anciennes ne forment pas une disparate trop accusée, l'architecte a dessiné une façade relativement classique dans laquelle les cadres des fenêtres forment, par leurs reliefs alternés, les maillons de chaînes géantes en pierre de Portland. Le rythme horizontal de l'édifice est équilibré par un grand aigle d'aluminium du sculpteur Th. Roszak.

tout due à Eliel Saarinen, car elles présentent une parenté certaine avec les œuvres précédentes de ce dernier. Certes, la pureté des lignes et des volumes, la clarté de la distribution et de l'articulation des parties ou la volonté d'intégration de l'œuvre au paysage environnant resteront parmi les qualités essentielles des constructions entreprises plus tard par le seul Eero, mais ce sont aussi des caractères permanents de l'architecture nordique, et il faut en tout cas les considérer comme faisant partie de l'héritage légué à Saarinen par son père. Il n'est pas indifférent, d'autre part, que le jeune architecte ait collaboré avec celui-ci à la réalisation de plusieurs programmes d'enseignement (Crow Island School, Antioch College, Brandeis University), car les connaissances qu'il acquit alors

nouveau Centre de Recherches de l'I.B.M. ▶ à Yorktown Heights, près de New York, est composé d'un unique bâtiment courbe. À chaque étage, les différents laboratoires et bureaux sont disposés le long de couloirs perpendiculaires aux façades et aboutissant à deux immenses corridors largement vitrés qui courent tout le long de celles-ci. On distingue sur cette photographie d'angle le départ du corridor de la façade convexe.

À droite en bas

Le style de ce nouveau Centre est assez différent de celui de Rochester bâti par Saarinen également quelques années auparavant. Ici l'architecte a tenté d'intégrer la construction au paysage en employant une pierre du pays et en ouvrant la façade intérieure concave sur un jardin japonais dessiné par Sasaki et Walker. Les cylindres noirs des cheminées d'évacuation des gaz de moteurs rappellent celles du Centre Technique de la General Motors à Détroit.

lui servirent certainement par la suite lorsqu'il travailla à Vassar College ou aux Universités de Chicago, Philadelphie et Yale.

Malgré son importance, l'influence paternelle ne fut pas, il est vrai, la seule à s'exercer et il est significatif que, bien qu'il n'ait jamais été son élève, Saarinen ait été considéré pendant assez longtemps comme l'un des principaux disci-



ples et continuateurs de Mies van der Rohe. On sait que ces derniers représentent une des principales tendances de l'architecture actuelle aux Etats-Unis, mais l'on sait moins en général que les meilleurs d'entre eux n'ont pas reçu l'enseignement direct du maître. Bien que certains bâtiments du Centre Technique de la General Motors (Motor testing station, etc.) rappellent parfois très précisément ceux de Mies à l'Institut de Technologie de Chicago, il n'en reste pas moins que cette influence s'exerça effectivement avant tout selon l'esprit et non selon la lettre. Ce que Saarinen retint chez son aîné, ce fut essentiellement la clarté et la logique volontaires des solutions constructives adoptées, l'économie des moyens, la pureté des lignes, le raffinement dans la simplicité. Ce sont du reste ces qualités que l'on retrouve, alliées à la délicate sensibilité de son père, dans ses premières œuvres entièrement personnelles : Drake University (Des Moines, Iowa) et surtout les fameux ensembles de la General Motors et du Massachusetts Institute of Technology.

Le Centre Technique de la General Motors à Détroit a marqué une date capitale dans l'histoire de l'architecture industrielle. Pour la première fois, en effet, des préoccupations esthétiques étaient résolument prises en considération dans un programme réputé jusqu'alors essentiellement utilitaire. Cette innovation répondait, il est vrai, à une nette évolution sociale des Etats-Unis vers un réel mieux-être collectif se traduisant par l'abandon de certains critères de rentabilité immédiate et par un aménagement plus humain des lieux de travail. Mais aucun complexe industriel (même certaines usines d'Albert Kahn en Amérique, d'Aalto, Brinkmann et Van der Vlugt, Figini et Pollini en Europe) n'avait encore été traité avec autant de luxe et un pareil raffinement dans les détails. Un sens aigu de la monumentalité, la création d'un plan d'eau servant de miroir aux bâtiments, une polychromie à la fois vigoureuse et de bon goût et même l'intégration d'œuvres d'art aussi remarquables que *L'Envol de l'Oiseau* de Pevsner ont valu à ce centre l'appellation méritée de « Versailles américain » et l'ont fait classer parmi les sept merveilles de l'architecture américaine.

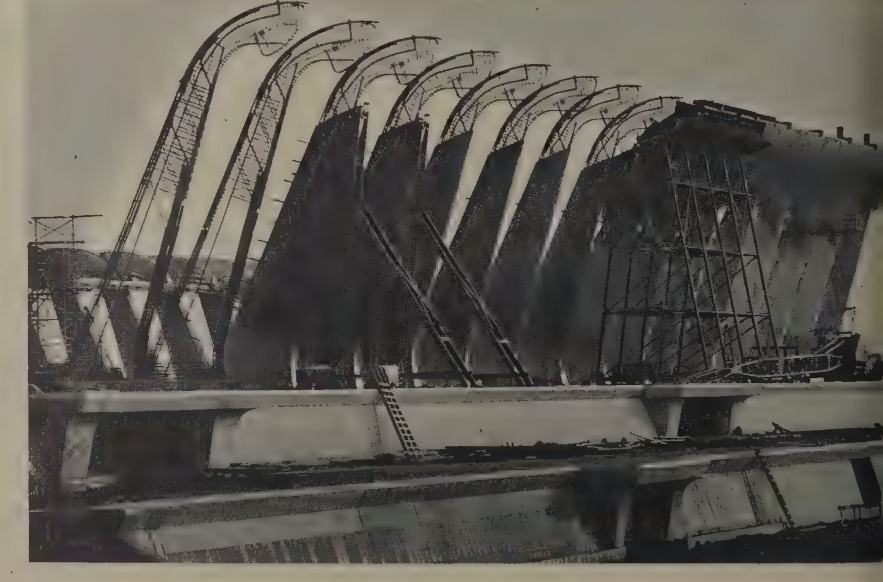
Moins ambitieux du fait des dimensions plus modestes du programme, l'auditorium et la chapelle du M.I.T. de Cambridge ne sont pas moins intéressants du point de vue architectural. Si la justesse des proportions, la perfection de la finition jusque dans les moindres détails et certaines trouvailles plastiques assurent à ces bâtiments une qualité égale à ceux de la G.M., ceux-ci marquent en outre un notable pas en avant dans l'évolution de Saarinen par la volonté qui commence à s'y faire jour d'un renouvellement des formes. Si l'influence de Mies est encore sensible dans certaines parties, le volume cylindrique de la chapelle de briques et surtout la calotte sphérique coupée en triangle de la voûte de l'auditorium font preuve d'un don d'invention nouveau. Le traitement de la voûte en voile mince de béton traduit, d'autre part, un souci certain de ne pas rester prisonnier de la technique du maître.

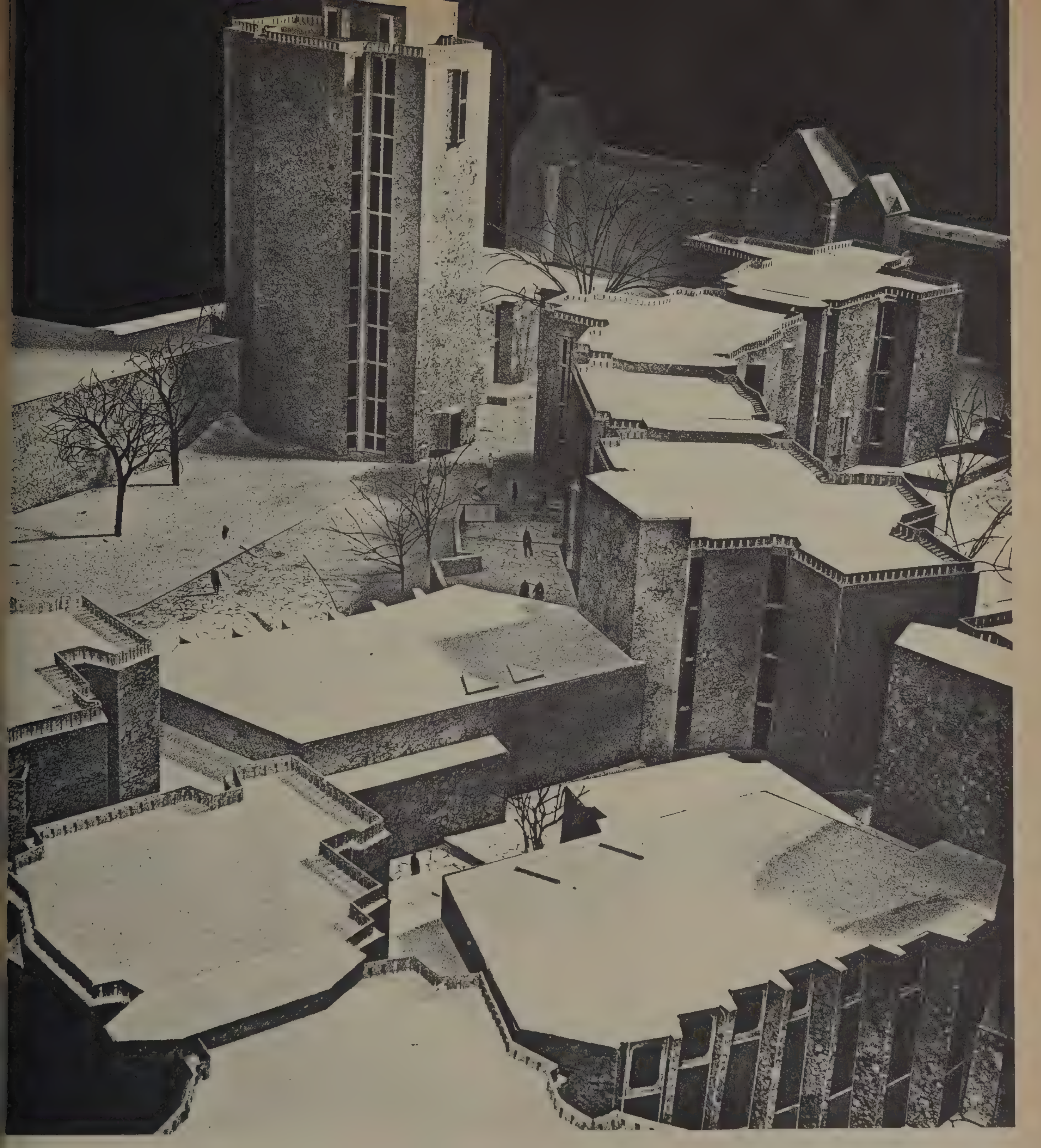
Délivrée de la double influence de son père (mort en 1950) et des théories de Mies van der Rohe, la véritable personnalité de Saarinen va s'épanouir librement. Abandonnant l'application trop stricte du célèbre principe « form follows function » qui avait abouti, entre les deux guerres et plus encore peut-être après la seconde, aux abus du fonctionnalisme et à une certaine monotonie formelle, il recherche désormais des solutions structurales nouvelles dans un esprit de totale liberté technique. Il bannit non seulement la formule toute faite, mais se refuse à croire qu'un problème ne soit justiciable que d'un type unique de solutions passe-partout. Chaque programme, chaque bâtiment lui semble appeler une solution appropriée à son cas particulier, le choix des techniques étant déterminé par les seules nécessités constructives en

La construction des deux nouveaux collège Samuel F. B. Morse et Ezra Stiles à New Haven, Connecticut, situés au milieu de bâtiments néo-gothiques de Yale University posait par leur voisinage même de délicat problèmes d'intégration que Saarinen résolus en imaginant ce qu'il appela un architecture « polygonale ». Les bâtiment sont fractionnés en volumes irréguliers facettes multiples et réalisés dans u matériau spécial formé de pierres et d béton agglomérés. Il sera intéressant d comparer cette tentative à celle entrepris non loin de là par Philip Johnson pour l Kline Science Center également à Yale

Située à environ 30 kilomètres de Washington, la monumentale aérogare de l'Aéropor International Dulles à Chantilly, Virginia sera achevée vers juillet 1962. Conçue e collaboration avec les ingénieurs Ammann et Whitney, elle présente deux niveaux don l'un est réservé au départ et l'autre à l'arrivée. Des salles d'attente montées su plates-formes mobiles permettront d transporter les voyageurs du grand hal aux avions et vice-versa sans leur faire parcourir de longues galeries d'accès ou les faire monter dans des cars. La photographie de droite montre la construction des grands piliers de béton inclinés soutenant les deux poutres longitudinales e forme de voiles courbes auxquelles ser accroché un filet de câbles tendus destinés à supporter des dalles de béton







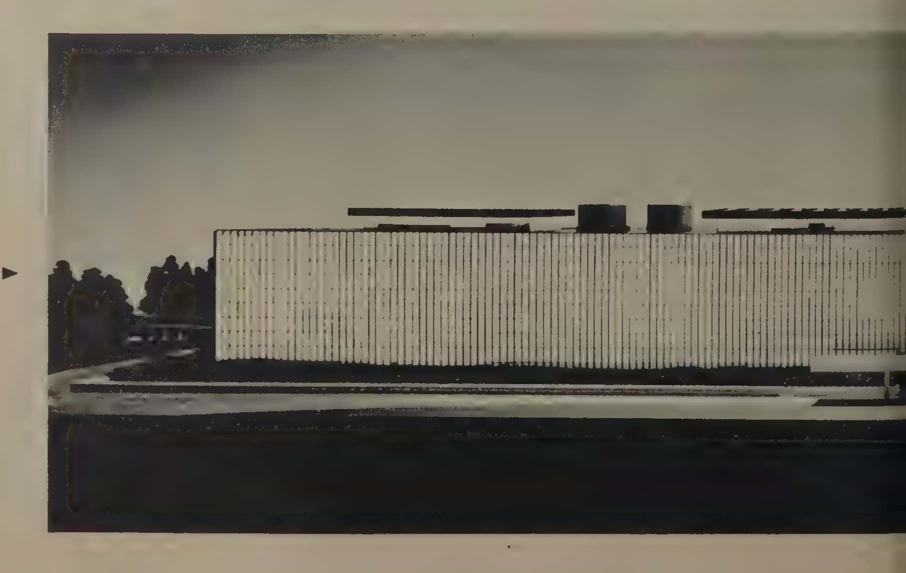
dehors de tout parti pris technologique préalable.

C'est ce souci d'adaptation des moyens à leur fin qui explique d'ailleurs en grande partie l'étonnante diversité d'aspect de ses œuvres, depuis 1957, diversité qui a fait parler à son propos d'éclectisme alors qu'il aurait mieux valu parler de liberté et d'invention. Certes, il serait difficile de définir un « style Saarinen » qui permettrait d'identifier l'architecte du premier coup d'œil. Si l'on prend, par exemple, trois réalisations à peu près contemporaines — les usines de l'I.B.M. à Rochester (voir L'*Œil*, nº 75), le Milwaukee County War Memorial Center et l'Ingalls Rink de l'Université de Yale (voir *L'Œil*, nos 55-56) —, l'on se trouve en présence de trois constructions totalement dissemblables. La première rappelle le Centre de la G.M. à la fois par sa technique (ossature d'acier, mur-rideau) et son style encore proche de Mies. La seconde, avec ses trois larges avancés cubiques en porte-à-faux, fait un audacieux emploi du béton, mais reste d'une grande rigueur formelle, cependant que la troisième consacre le triomphe d'une imagination plastique digne de celle d'un sculpteur que n'entraverait aucune contrainte fonctionnelle. Cette diversité apparente n'empêche point toutefois une cohérence profonde de la pensée créatrice qui se traduit en particulier par un constant souci de la destination humaine de

l'œuvre. Un bâtiment ne doit pas seulement être adapté à sa fonction pratique : il peut aussi concourir à exprimer une fonction psychologique ou à créer une certaine ambiance. Saarinen fut en ce sens l'un des premiers à réagir contre ce défaut architectural trop répandu qui fait qu'un même bâtiment pourrait indifféremment abriter des bureaux, un atelier d'usine, une école ou une chapelle. Une réalisation comme celle du Concordia Senior College à Fort Wayne (Indiana) montre que, loin d'adopter un style standard, Saarinen a au contraire tendance à « personnaliser » désormais ses constructions. Non qu'avec le temps il tourne le dos aux principes qui lui avaient été chers. A y bien réfléchir, il ne s'agit pas en effet d'un abandon du fonctionnalisme, mais plutôt de son enrichissement par l'élargissement de son acception.

Si l'on tente de regrouper par genres les œuvres récentes de Saarinen, l'on s'aperçoit que la liberté formelle dont elles font preuve ne tend jamais à une fantaisie anarchique et que leur auteur respecte finalement une ligne assez constante dans chacun des secteurs considérés. L'influence de Mies et le primat des exigences fonctionnelles restent le plus souvent la règle dans le secteur industriel où les impératifs techniques ne permettent guère de s'éloigner d'une stricte exécution du programme. Si le tout récent Centre de Recherches de l'I.B.M. à Yorktown (Etat de New York) constitue, il est vrai, une indéniable tentative d'humanisation des lieux de travail par l'adaptation de bâtiments industriels au site naturel, l'autre centre de l'I.B.M. à Rochester, les laboratoires des téléphones Bell à Holmdel et les projets du Centre administratif Deere and Company à Moline, Illinois (dont l'achèvement est prévu pour juin 1963) s'ins-

▲ Conçu dès la fin de la dernière guerre, le Jefferson National Expansion Memorial de Saint-Louis ne sera réalisé qu'en mars 1964. D'une courbe très pure malgré ses gigantesques proportions, il se dressera sur une esplanade au bord du Missouri.

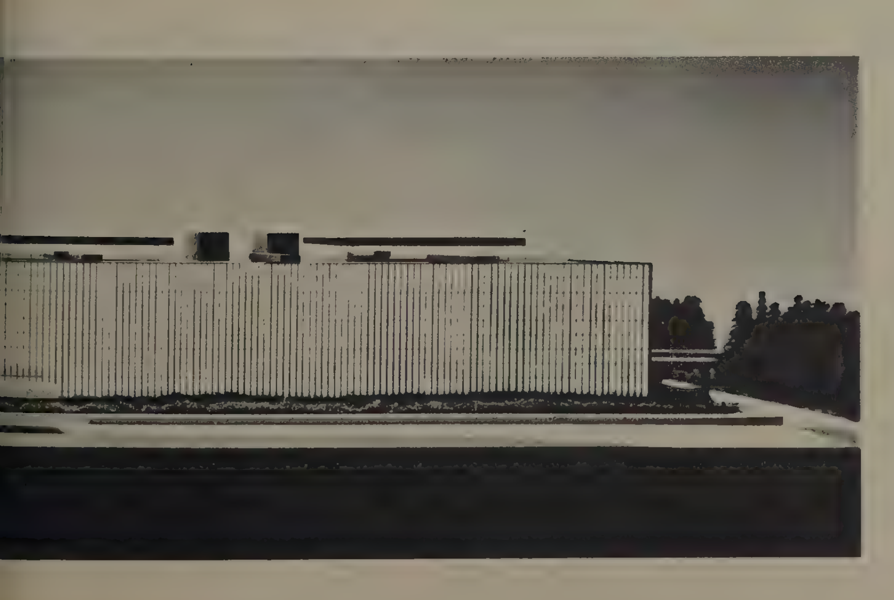


L'immense façade des Laboratoires Bell à Holmdel, New Jersey, dont l'achèvement est prévu pour novembre 1961, sera pourvue de glaces d'un modèle nouveau récemment imaginé par Saarinen. Après de longues recherches, celui-ci est en effet arrivé à mettre au point avec des spécialistes un verre réfléchissant qui renvoie 75 % de la chaleur solaire alors que les verres colorés absorbants de type courant n'en renvoient que 40 %. Le résultat est obtenu en déposant une très fine pellicule d'aluminium argenté ou d'or pur sur la face interne d'un double vitrage. Ce procédé sera également utilisé pour le centre administratif John Deere à Moline, Illinois, qui sera achevé en 1963. ▶

·nant compte des changements apportés ıns l'organisation intérieure des entre- ¦ises par les progrès de l'éclairage arti- ¦iel et du conditionnement d'air, Saarinen ːadopté pour les Laboratoires Bell un plan ·ès compact, dit « loft plan », qui boule- ·rse la distribution traditionnelle de ce ·nre de bâtiments. Au lieu de disposer s laboratoires et bureaux la long de ·uloirs axiaux et de leur faire prendre ur sur la façade, il les a groupés en bandes ırallèles perpendiculaires à la façade ·incipale (comme au Centre I.B.M. de ·rktown) ouvrant sur un couloir péri- ·érique commun entièrement vitré. Cette ·sposition apporte de nombreux avantages ·nt une économie de surface à bâtir, une ·eilleure concentration des divers organes, ·e plus grande flexibilité et des commu- ·cations intérieures plus rapides. Les ·rrières disposées en croix, visibles sur toit de la maquette, correspondent aux ·urs qui divisent le volume d'ensemble.

crivent résolument dans la tradition du Centre de la G.M. Non seulement parce que cette réalisation représentait pour son auteur l'acquit d'un grand nombre d'expériences précieuses, mais aussi parce que son style épuré correspondait parfaitement à l'esprit de semblables réalisations. Tout autre en revanche est le problème posé par certains programmes destinés à un vaste public et où les exigences du bon fonctionnement se doublent de facteurs psychologiques divers. Saarinen n'hésitait pas alors à recourir à des solutions beaucoup plus spectaculaires, frappant à la fois la sensibilité plastique et l'imagination. Le Skating Rink de Yale University avec son aspect de bateau Viking retourné, la gare de la T.W.A. à Idlewild semblable à un oiseau en vol, ailes déployées, l'aéroport Dulles près de Washington avec son étonnante toiture courbe et l'immense arc du Jefferson Memorial de Saint-Louis, tendu comme une lame flexible, présentent par l'audace des schémas structuraux un caractère « dramatique » d'une indéniable intensité visuelle.

Saarinen, enfin, s'était penché ces dernières années sur un des problèmes les plus délicats et les plus sujets à discussion de l'architecture moderne, celui de l'insertion de bâtiments nouveaux dans un tissu de style ancien ou particulièrement caractéristique et il avait proposé un certain nombre de solutions qui forment un nouveau chapitre de son œuvre. L'ambassade des Etats-Unis à Oslo, qui se trouve juste en face du parc entourant le Palais-Royal, offre une ordonnance très classique grâce à l'équilibre harmonieusement rythmé de ses proportions, mais la façade dont les éléments préfabriqués créent par leurs retraits ou leurs avancés une volontaire impression de mobilité est, elle, d'une conception assez actuelle. Si la façade de l'ambassade de Londres reprend ce jeu subtil de reliefs alternés, son aspect plus traditionaliste, destiné à s'accorder aux sévères maisons de Grosvenor Square lui a valu (sans parler de l'aigle central!) de nombreuses critiques.



(Suite en page 91.)

Idées pour des living

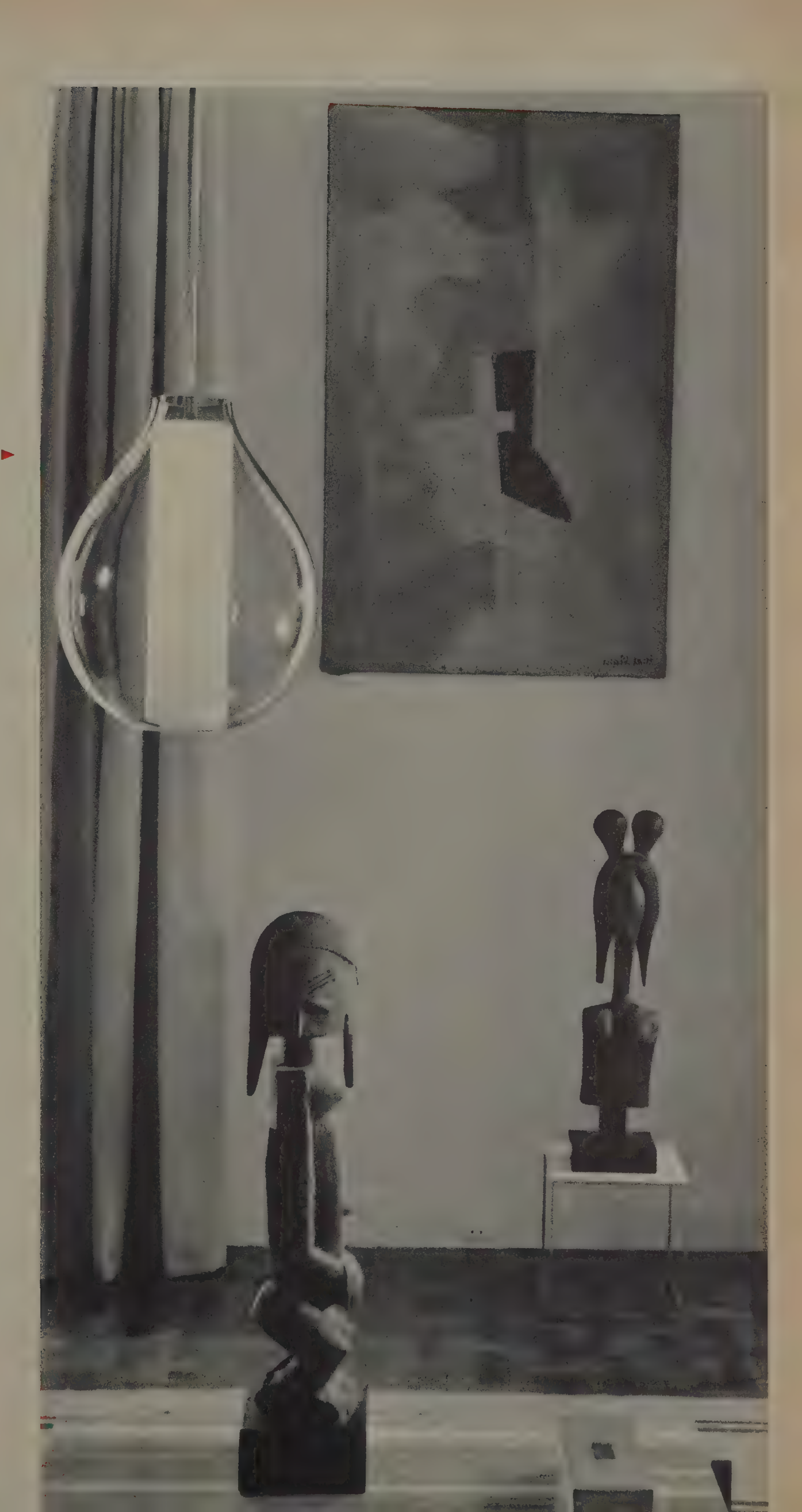
ans le living-room installé par
I. et Mme Jean Fourcade aux
nvirons de Paris, un meuble de
harmacie 1860 en acajou clair verni,
ansformé en bibliothèque, occupe
out le mur du fond. Autour d'une
etite table de verre à piétement
'acajou cannelé, des canapés qu'on
eu l'idée originale de recouvrir
vec du velours rouge et de la
retonne claire à motifs de fleurs,
es petites chaises Napoléon III en
ois verni noir. Murs peints bleu
oncé. Tapis d'Orient.

Un coin du living-room de M. et Mme Pinto reproduit page 80. Peinture moderne: une toile de Poliakoff, sculpture africaine: une ièce Balouba et objets scandinaves: une lampe de Poulsen, s'y associent heureusement. Rideaux de soie japonaise.

Réalisations de Andrée Aynard-Putman

Photographies Claude Michaelides

rooms





▲
Pour s'associer avec les œuvres de peintres d'aujourd'hui que collectionnent M. et Mme Pinto, on a disposé dans ce living-room des sièges en cuir à piètement d'acier créés par le Danois Poul Kjaerholm. Une série de personnages Tellèmes est présentée sur de petites tables gigogne en acier chromé et marmonite. Au centre, une sculpture Dogon sur une table en cipolin également dessinée par Kjaerholm. Au mur, de gauche à droite, des toiles de Hartung, Riopelle, Sonderborg, un Fautrier de la série Budapest 1956. Au sol, un splendide tapis thibétain blanc à rayures bleues. (Installation Mobilier International)

Dans son living-room milanais, Kenneth Scott a associé des objets Art Nouveau et les tissus qu'il dessine pour Falconetto. Au premier plan, un canapé tapissé de damas et un fauteuil Napoléon III; sur la table basse en laque orange, vases et cendriers 1900. Au fond, une table ronde garnie d'objets Art Nouveau et d'une potiche chinoise formant lampe dont l'abat-jour est un mouchoir de soie. A gauche, une chaise italienne recouverte de lamé. Rideaux en chanvre imprimé, de même que le tapis de table.







Pour le living-room de son appartement place du Palais Bourbon, Madame Jannink a décidé de conserver apparent un des murs de pierre. L'immeuble a en effet été construit en même temps que le Pont de la Concorde et, comme lui, avec les pierres de démolition de la Bastille. Canapé et fauteuils recouverts de percale gris fer matelassée par des piqûres sellier. Sur le parquet Versailles, un tapis de l'Oural à motifs de papillons. La table basse est composée par un échiquier en acajou posé sur un piétement de bois. Tenus par des pattes métalliques scellées dans les pierres du mur à gauche, un grand rafraîchissoir en étain Louis XIV et, à droite, un granit gris de Hajdu monté en lampe. La toile est de Gabriel Morvay.

▲

Chez la comtesse Etienne de Pourtalès, deux canapés tendus de perse aux tons pastel encadrent la cheminée de marbre blanc. Au premier plan, deux fauteuils Louis XVI en bois laqué gris clair, garnis de tapisserie au point. Murs tendus de velours frappé rouge. Au-dessus de la cheminée, la glace reflète la balustrade de la loggia.



L'architecte Michel Weill a demandé à Berto Lardera d'ordonner une de ses sculptures en plaques de fer et de cuivre sur le mur blanc autour du coin de feu. L'ameublement est constitué par deux Barcelona chairs accolées et un tabouret de Mies van der Rohe (Knoll International). Sur la moquette gris foncé, un tapis blanc. Au mur, pochoir japonais du XIXᵉ.

Chez M. et Mme Hagnauer, le living-room est séparé de la salle à manger — dont on aperçoit au premier plan la table en acajou Louis XVI — par des rideaux en « denim » (tissu de blue-jeans). Au-delà: à droite, table à jeu et sièges Louis XVI; à gauche, un tabouret Directoire recouvert de cuir noir et un canapé profond tendu de velours de lin vert mousse auxquels font face deux banquettes en velours sable à dossier capitonné. Au fond, de part et d'autre de la baie garnie de rideaux également en « denim », des paravents en velours vert mousse dissimulent à gauche un électrophone, à droite la télévision. Devant la baie, un chevalet où sont présentés des tableaux du XIXᵉ. Une moquette à motifs de fleurs aux harmonies rousses et vertes donne son unité à la pièce. Le lustre en cristal et bronze doré est un travail russe de la fin du XVIIIᵉ siècle.



L'ŒIL aux aguets



Chauffeuses et fauteuil à piètement de métal chromé satiné brillant et garniture noire capitonnée en rectangle par des piqûres sellier. Une tablette amovible vient se fixer entre les chauffeuses grâce à des étriers. (Créations de R. Landault éditées par Erton.) Sur la tablette deux chandeliers anglais en ébène, un présentoir en marbre antique garni d'œufs en marbre noir et blanc. (Objets de Maurice Genis.)

Dans ce coin repas sont associées une table de café ovale en marbre d'époque Directoire et les nouvelles chaises conçues par Gilbert Steiner. (Edité par Steiner.) Composé de tubes d'acier nickelé et de latex, ce siège ultra-léger, lavable, confortable — la courbe du dossier soutient parfaitement le dos — et par surcroît empilable, convient à de multiples usages (il répond notamment aux besoins des communautés). Le couvert du soir est dressé : marmite en nickel (Dona Carlotta), bols à bouillon en porcelaine blanche, poivrier ancien. Le chandelier est en verre soufflé (Boutique Dior.)

Sièges et coins de repos

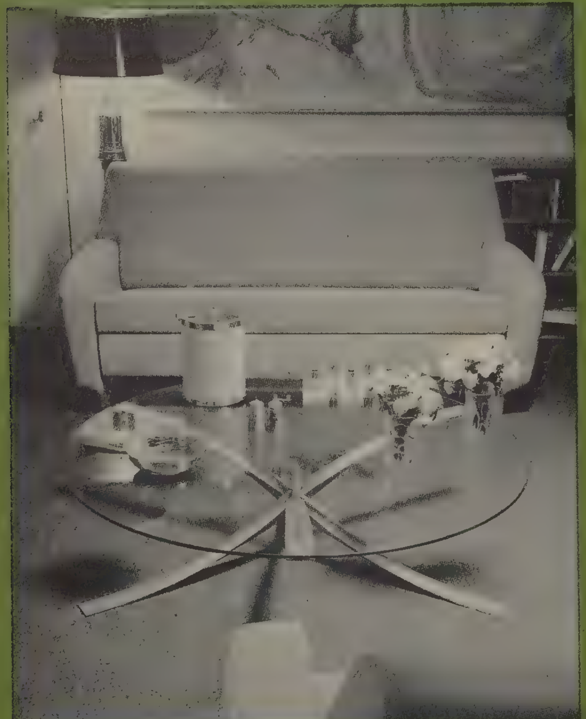






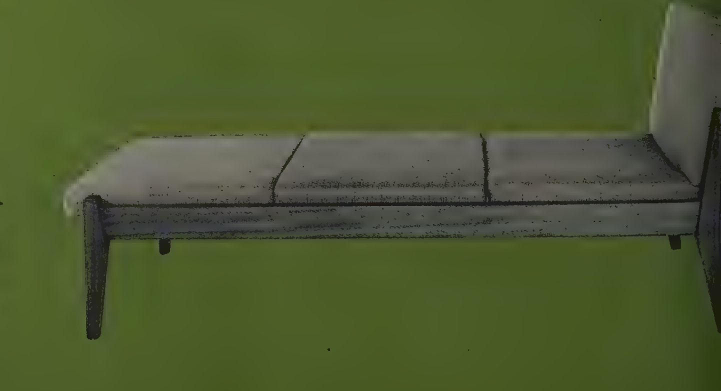
▲ Meubles capitonnés, table de marbre, collection d'obélisques en marbre également, composent un coin de living-room raffiné. (Meubles et objets de Cat.)

◄ Un coin de lecture et de repos: le dernier-né des sièges de détente créé par Tecno, une toile de Debré, [illegible] lumière: lampion de Noguchi et [illegible] de [illegible].



◄ Ce confortable canapé tendu de mousse de nylon fait également fonction de lit à deux. (Création de Guy Besnard.) Sur la table en verre due à Mangematin et Bruny (éditée par Ball, voir L'Œil n° 81), les accessoires du cocktail: poêlon en cuivre à couvercle pour les petites saucisses, seau à glace en cuivre canné, moulin à poivre et salière en onyx, verres à whisky et vases suédois. (Objets de Jacques Frem.)

Dessiné par [illegible] Team Design, ce siège composé d'un piètement en teck d'Afrique et de quatre coussins en Dunlopillo suspendus par des sangles de latex, constitue par les diverses positions qu'il peut prendre un meuble de repos complet. (Édité par Zol.) ►



Canapé et chauffeuse confortables en mousse de latex sur piètement tube carré laqué noir. Le canapé est étudié pour se transformer facilement en lit d'appoint de 75 × 190. (Création P. [illegible].) Sur la table basse constituée par une dalle de verre trempé à piètement métallique, une boîte en acier mat et deux oiseaux anciens. Lampe en tôle noire à globe d'opaline. (Meubles Airborne distribués par [illegible], objets de Maurice [illegible].) ▼



ART IRANIEN

Suite de la page 37.

M.-T. B. / *Et le « grand art » de la dynastie de Darius, c'est-à-dire l'art appliqué à l'architecture, ne vous semble-t-il pas assez loin de ce qui s'exprime dans l'orfèvrerie achéménide?*

R. G. / Peut-être en ce sens que le « grand art » est composite. Il a emprunté, comme on l'a tant écrit, aux arts égyptien et mésopotamien. D'ailleurs, on a beaucoup exagéré ces emprunts et le grand art achéménide est issu pour une bonne part de l'art élamite, tel qu'on peut le voir à Malamir, par exemple. Mais dans l'orfèvrerie, l'attachement aux traditions antérieures est éclatant; les coupes achéménides rappellent immédiatement les coupes du Luristan. Les traditions du vieil art iranien sont donc encore plus flagrantes dans les créations de l'orfèvre que dans l'art monumental.

M.-T. B. / *Le moins averti des visiteurs contemplant la très riche vaisselle achéménide, et tant d'autres objets somptueux, se rendra immédiatement compte que de telles pièces ne pouvaient pas réjouir la vie du commun des mortels, mais celle du Roi des Rois, de ses seigneurs et hauts fonctionnaires. Pour donner une idée de ce que pouvait être l'architecture des palais de ces fastueux Iraniens, vous avez exposé une grande maquette de Persépolis.*

Très habilement réalisée, cette maquette reproduit en miniature les interminables panneaux en pierre sculptée qui plaquaient les murs et les escaliers. Quelques fragments de bas-reliefs, de grandes photographies, complètent l'ensemble. C'est fort intéressant car, dans une exposition « d'objets d'art », on ne pense pas toujours à l'évocation du « cadre de vie », à l'architecture. Pourtant, ne pensez-vous pas que, malgré leur intérêt, ces grands monuments immobiles ne sont pas tellement importants pour l'histoire de l'art? Pour les connaître, il fallait pénétrer en Iran (en général à l'occasion d'une campagne militaire!) et, une fois revenu en Grèce ou ailleurs, les décrire aux architectes, aux artistes... ce qui limitait vraiment la portée de leur influence. Nous pouvons difficilement nous rendre compte de cela à notre époque de voyages faciles, et de documentation photographique prolixe! Tandis que les beaux objets devenaient monnaie d'échange, et circulaient en propageant les techniques, les thèmes, et les décors. Et l'Iran était sillonné de routes « internationales » comme la fameuse « route de la soie »...

R. G. / C'est bien mon avis. Nous avons déjà fait allusion au mouvement vers la Grèce et l'Etrurie à l'époque iranienne proto-historique. Nous avons aussi parlé des monuments achéménides trouvés en Egypte. Quelle déception de n'avoir pu montrer à Paris quelques-unes de ces broderies, de ces étoffes, trouvées par les archéologues russes en 1947-49, au fond de la sépulture d'un riche chef nomade, à Pazyryk, en Sibérie du sud, dans un miraculeux état de conservation!

Si l'orfèvrerie a pu voyager et porter au loin des motifs iraniens, que dire des textiles comme agents de transmission...

M.-T. B. / *Ces étoffes achéménides étaient réputées déjà à l'époque contemporaine. Un texte grec, retrouvé à Persépolis, et qui détaille le butin trouvé par Alexandre le Grand dans les palais achéménides, décrit, je crois, « des tapis persans... ayant de magnifiques dessins de figures ».*

Nous voyons donc au moyen de ces épaves isolées, restituées par le hasard des trouvailles, se dessiner le réseau des pistes caravanières, se préciser le cheminement des influences iraniennes. Comment, après avoir parlé de l'Egypte, de la Sibérie, ne pas vous demander aussi : « Et la Chine? » Certains l'ont évoquée à propos de l'art du Luristan et de motifs, un masque par exemple, qui se retrouveraient dans l'art chinois?

R. G. / Là, le terrain est très incertain. Tout ce que je peux dire, c'est que nous sentons quelque chose qui nous mène vers l'art chinois du début du Ier millénaire avant notre ère. Aller plus loin serait osé...

Mais la conquête d'Alexandre a, pour un temps, inversé ce mouvement d'expansion. Des courants occidentaux vont s'établir en Iran, et l'Iran va mettre des siècles à avaler le « poison grec »! Pour retrouver, malgré tout, plus tard, son art et ses traditions.

M.-T. B. / *C'est ce que vous appelez la « Renaissance néo-iranienne ». Je trouve très heureux que vous ayez consacré une des salles de l'exposition à l'époque* parthe. *J'ose à peine dire « à l'art parthe », tant on a écrit que l'art parthe n'existait pas... Très heureux aussi que vous ayez placé à l'entrée de l'exposition, quatre immenses photographies de statues d'époque parthe trouvées ces dernières années à Hatra, en Iraq. Que pensez-vous du « problème de l'art parthe », selon l'expression de Rostovtzeff ? Dans votre préface, vous signalez le rôle propagateur des Parthes...*

R. G. / Ce que l'on nomme la « frontalité » est une des particularités frappantes des monuments d'époque parthe. La doctrine classique des archéologues veut que cette « frontalité » vienne de l'art grec. Ce n'est pas du tout mon avis. Par exemple, la plaque en argent représentant le dieu Zurvan, dont vous parliez tout à l'heure, montre des personnages alignés uniquement *de face*. Ceci existe dès l'art de Sialk. Cette frontalité, on la retrouve en Iraq, à Hatra, en Syrie, à Dura-Europos, et même à Palmyre qui était plutôt de l'autre côté de la barricade, c'est-à-dire dans l'ambiance de l'empire romain. Même là, cette frontalité existe, qui est une particularité de l'art parthe. Avec cela, on retrouve partout la reproduction du costume des cavaliers parthes, de leurs harnachements. Ce costume, c'est celui d'un petit personnage que nous exposons, petite statuette en bronze, malheureusement mutilée, qui provient de Shami.

L'époque parthe est des plus marquée par l'expansion de l'élément iranien. De nouveau, j'emploierais volontiers le mot « *koiné* ». Ce répertoire iconographique est de nouveau une sorte de *koiné* touchant un vaste espace géographique. Trois grandes poussées iraniennes: celle des Parthes au centre, des Sarmates vers la Russie du Sud, des Kouchans vers le nord-ouest de l'Inde. Les fresques des tombes de Kertch nous offrent la même iconographie que les monuments en pierre du Gandhara ! et à cela s'ajoutent les pays appartenant aux Parthes : Mésopotamie, Syrie du Nord.

M.-T. B. / *Après la salle parthe, qui contient des objets très dignes d'intérêt, posant des questions très mystérieuses aux archéologues, mais des objets moins spectaculaires que ceux de l'époque achéménide, on retrouve, avec les* Sassanides, *la somptuosité, l'émerveillement.*

N'est-il pas, cet art sassanide, le triomphe des influences artistiques iraniennes véhiculées au loin par de beaux objets?

R. G. / Le triomphe, absolument. Puisque nos églises conservent dans leurs trésors des étoffes sassanides, que la Bibliothèque Nationale garde des coupes précieuses dont une au moins, la coupe de Khosroès, paraît avoir été donnée au trésor de l'abbaye de Saint-Denis par Charles le Chauve.

A l'opposé, pour ainsi dire, les objets sassanides du trésor de Shôsîn conservés dans le temple de Nara, au Japon!

Toujours ce mouvement: les étoffes, les coupes, les bijoux qui voyagent. Et dans tout cela, toujours aussi vivante, la tradition de l'art animalier. Les artistes sassanides, sur les grands bas-reliefs rupestres, sculptent des chasses grouillantes d'animaux; ils ornent de même façon les coupes précieuses; ils cisèlent dans l'argent, en ronde-bosse des rhytons représentant des chevaux...

M.-T. B. / *Etant donné les difficultés et les risques encourus par cette réunion d'objets précieux qu'est toute exposition, ne croyez-vous pas qu'une telle manifestation doit être un sujet d'émerveillement pour le grand public, de délectation pour les amateurs d'art, mais aussi un moyen de stimuler les études des spécialistes en leur permettant de confronter des objets ordinairement éparpillés, et de susciter ainsi de nouvelles perspectives à la recherche scientifique?*

R. G. / Justement, le but que j'ai poursuivi, c'est de faire connaître au public, en les amenant à Paris, un certain nombre

EERO SAARINEN

Suite de la page 77

Aussi attend-on avec impatience l'achèvement (prévu pour l'été de 1962) des deux collèges de Yale dont les volumes polygonaux et diversement fractionnés semblent — si l'on en juge par les projets — devoir s'intégrer parfaitement aux bâtiments de style néo-gothique désuet, mais plein d'une charmante dignité, de cette université.

Dans ce but Saarinen n'a pas hésité à inventer une technique nouvelle d'agrégat de pierres et de béton dont le résultat rappelle l'aspect des murs des anciennes maisons de Pennsylvanie. « Je considère — écrivait-il à ce sujet — que cette architecture répond à certains besoins de notre époque qui sont plus largement répandus que cet usage occasionnel ne semblerait l'indiquer. » (*Architectural Record*, février 1960, p. 163.) Son mérite fut de ne pas tirer de cette remarque une systématisation tentante. Ce qui convient à Yale ou même à Yorktown (où les murs de l'I.B.M. Center sont en pierres du pays) risquerait de paraître ailleurs anachronique ou prétentieux et rien n'est effectivement aussi éloigné du style de ces deux collèges que l'immense accordéon de verre filtrant qui revêt la bibliothèque de l'Ecole de Droit de l'Université de Chicago (voir *L'Œil*, nº 62), lui-même très différent de la façade vitrée de Vassar College.

Ainsi l'œuvre de Saarinen se caractérise-t-elle avant tout par la variété et la parfaite concordance du style et du programme. C'est une architecture essentiellement antidogmatique et, dans la mesure où l'on a pu reprocher à Mies van der Rohe d'être trop systématique, ce trait montre bien que le disciple avait parfaitement su se dégager de cette première influence pour n'en garder que les principes les plus enrichissants.

Une pareille diversité demandait, on s'en doute, une connaissance approfondie des nombreuses techniques actuelles. Saarinen avait su pour cela s'entourer d'une remarquable équipe de spécialistes, mais il était lui-même un technicien accompli, parfaitement au courant des questions les plus variées et capable de trouver des solutions inédites aux problèmes les plus ardus. Employant avec la même aisance tous les matériaux qu'il jugeait opportun d'utiliser, il concevait tantôt un mur-rideau d'une minceur exceptionnelle (I.B.M., Rochester), tantôt un plafond de béton d'apparence aérienne malgré son poids de 6000 tonnes (aérogare T.W.A.). Comme beaucoup d'architectes américains de sa génération, il avait compris en effet que les critères esthétiques établis par les maîtres de l'avant-guerre ne pourraient être appliqués valablement si on ne les adaptait pas aux nouvelles méthodes de construction qui, en vingt ans, avaient progressé de manière foudroyante. C'est donc dans le domaine de la technologie qu'il fit porter une grande partie de ses efforts. L'usage du béton précontraint, jusque-là peu répandu aux Etats-Unis, lui offrait en particulier des possibilités étonnantes — tant du point de vue structural que du point de vue plastique — qu'il exploita avec un rare sens du matériau. Il étudiait du reste attentivement tous les matériaux nouveaux, désireux de se rendre compte de leur intérêt réel et de préciser leur champ d'application. C'est ainsi que les qualités incontestables, mais encore relativement limitées, des matières plastiques lui donnèrent l'idée de les employer dans la fabrication du mobilier et qu'il inventa son fameux « womb chair » et la série de meubles à pied central éditée par Knoll dans le monde entier avec le succès que l'on sait.

Saarinen ne se fiait pas aux seules connaissances théoriques et donnait au contraire une place primordiale à l'expérimentation. Tous les jeunes architectes qui ont travaillé chez lui ont été frappés en particulier par sa méthode très personnelle d'étude sur maquettes — d'innombrables maquettes successives permettant de régler progressivement chaque détail, de perfectionner chaque solution sans jamais perdre de vue l'ensemble et la nécessaire vision tri-dimensionnelle de l'œuvre. Enumérant les avantages de cette méthode, l'un de ceux-ci (G. Cordier, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 91-92, p. 84-85) montrait récemment qu'elle seule permettait une juste appréciation des volumes (la dissociation plan-élévation étant évitée), l'élimination de la « tromperie » propre au dessin, la rapidité du jugement, une meilleure intégration au cadre extérieur par reconstitution éventuelle des abords et une étude beaucoup plus poussée des jeux d'éclairage, le classique tracé sur papier des ombres à 45º se révélant aujourd'hui totalement insuffisant en regard de la complexité croissante des sources lumineuses.

Comme tous les véritables créateurs, Saarinen avait en effet, au départ, une vision intuitive des choses, vision qu'un patient travail de mise au point explicite peu à peu, mais qui constitue en dernière analyse l'irremplaçable source de l'inspiration et du talent et sans laquelle nulle réalisation, aussi savante soit-elle, ne saurait prétendre au titre d'œuvre d'art. Excellent technologue, il était aussi un remarquable plasticien et l'on ne peut oublier, en regardant le Skating Rink de Yale ou l'aérogare de la TWA, qu'il s'était adonné autrefois à la sculpture. A la fois et indissolublement architecte, ingénieur et artiste, il était certainement l'un des constructeurs les plus complets et les plus doués de sa génération. C'est pourquoi sa mort, survenue en pleine activité créatrice, représente une perte particulièrement sensible pour l'architecture contemporaine.

---

d'objets qui peuvent en même temps intéresser nos collègues. Il ne s'agit donc pas uniquement de la réunion de pièces belles et splendides, mais aussi de regroupements qui pourront aider les archéologues et les spécialistes de l'histoire de l'art.

M.-T. B. / *Là, vous avez pleinement réussi! Des Anglais et les Américains comptent venir à Paris pour voir cette exposition. Vous m'avez raconté tout à l'heure l'histoire de ce groupe d'orientalistes américains voulant se réunir pour fréter un avion.*

Parmi les répercussions que risque d'avoir cette exposition, qu'est-ce qui vous semble le plus neuf, le plus important et susceptible de faire évoluer les idées des spécialistes?

R. G. / Je crois que pour la première fois on verra très clairement, grâce à tant d'objets rassemblés dans une succession chronologique très serrée, cette persistance de la tradition iranienne à travers les millénaires. Somme toute, on va découvrir que l'art iranien est beaucoup plus iranien qu'on voulait bien le dire. Cette nouvelle vision se dégage surtout grâce aux documents qui nous ont été révélés en grande quantité par les découvertes de ces dernières années. Cela forme un faisceau qui vient servir d'appui à cette interprétation de l'art de l'Iran.

Comme je l'ai écrit dans le catalogue, l'exposition iranienne de Londres, en 1931, comprenait quatorze salles, mais n'avait qu'une salle et demie consacrée à la période pré-islamique! Ici, la proportion est inversée. Tout ce que l'Islam apportera sera d'ailleurs la suite logique de ce qui précède. Le plus grand héritier de l'art iranien ancien, l'art islamique persan, occupe quatre des salles du Petit Palais. C'est Gaston Wiet, de l'Institut, qui s'est occupé de cette section dans laquelle la majorité des pièces exposées, elles aussi inédites, appartient à la collection Foroughi.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition ouverte au Petit-Palais jusqu'à la fin de janvier, et reportez-vous aux ouvrages de R. Ghirshman: L'Iran, des origines à l'Islam *(Payot, 1952), H.-H. von der Osten:* Die Welt der Perser *(Stuttgart, 1956) et L. Van den Berghe:* Archéologie de l'Iran Ancien *(Leyde, 1959).*

PETWORTH

Suite de la page 45

Celui-ci produisit à cette occasion son chef-d'œuvre, la chambre sculptée qu'il emplit de festons en filigranes faits de délicates guirlandes de fleurs et de feuilles, de fruits et d'oiseaux voletant, avec des cornes d'abondance, des couronnes et autres emblèmes ducaux, des instruments de musique, des vases classiques et des *putti* s'embrassant et soufflant dans des trompettes.

Dans ce réceptacle somptueux, plus tard rehaussé par les peintures étrangères que le second comte avait achetées pendant son Grand Tour, Lord Egremont disposa la collection anglaise qu'il avait commencé à rassembler à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe. Elle comprend des tableaux de Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner; de plus Romney et Hoppner peignirent tous deux de grands groupes de portraits des enfants illégitimes du maître de la maison dans la fleur de leur âge. Le goût d'Egremont n'était pas infaillible. C'était un dilettante cultivé plutôt qu'un expert et un critique. Outre les tableaux que nous admirons encore aujourd'hui, nous trouvons dans sa collection les productions de second ou troisième ordre de Northcote, Angelica Kaufmann, Haydon (pour qui le goût de l'acheteur pourrait bien avoir été en partie charitable), de Harlow, Clint Leslie et du sculpteur néoclassique John Flaxman. Il est clair qu'Egremont aimait la peinture « intelligente », et n'était pas hostile à un tableau qui raconte une histoire. D'autre part, il n'était en aucune manière conservateur; et, aussi bien que sa femme — à qui le peintre-poète dédia quelques vers caractéristiques — ils achetèrent « Le Jugement dernier » de Blake et un panneau, peint recto et verso, d'Henri Fuseli, ce mystérieux artiste anglo-suisse, le seul homme, nous dit Blake, qui ne le fît pas vomir, ou presque. Constable non plus ne fut pas négligé: il fut reçu à Petworth en 1834 et ce fut là qu'il remplit un large carnet de croquis d'esquisses aux crayons de couleurs et à l'aquarelle. Mais c'est à cause de l'amitié qu'il voua à Turner que l'on conservera toujours le souvenir de ce grandiose excentrique. Il respectait si scrupuleusement les humeurs du peintre qu'il lui construisit un atelier dans une pièce spéciale tout en haut du château. Il accepta de ne jamais en franchir le seuil sans frapper d'une certaine façon. La première visite à Petworth de Turner eut lieu en 1809. En 1810 il peignit « Le Château de Petworth vu du lac; rosée du matin », peint d'un point de vue que l'on peut encore reconnaître, bien que Turner ait ajouté quelques barques de pêcheurs tout à fait déplacées. Et, aux environs de 1830, son ami lui acheta « Jessica », ce tableau d'une originalité si frappante, symphonie de vert, d'or, de rose et de noir, avec l'héroïne de Shakespeare coiffée d'un chapeau à plumes moderne et regardant à travers une fenêtre ouverte.

Turner ne peignit pas seulement le parc, il peignit aussi fréquemment l'intérieur du château, quelquefois dans une couleur d'un éclat flamboyant, comme « Le Salon à Petworth » d'une facture assez impressionniste, maintenant à la National Gallery de Londres; d'autres fois, il le saisit en une série d'impressions rapides comme cette esquisse minuscule et lumineuse, conservée à Petworth, qui montre l'une des amies de Lord Egremont essuyant avec mauvaise humeur sa robe de soie bleue, après que le peintre, dans sa maladresse, eut réussi, pendant le petit déjeuner, à renverser un pot de crème.

Si Petworth et ses environs ont inspiré Turner, il semble lui-même, de quelque secrète manière, avoir accentué et enrichi l'esprit de ce paysage. Aujourd'hui, quand le soleil s'élève au-dessus du lac et des collines boisées qui ondulent plus loin, ou quand la lumière du soir frôle la surface brillante du gazon et s'arrête sur un groupe de daims tachetés, dont les andouillers accrochent une teinte légèrement dorée, cependant qu'ils reposent sous un arbre éloigné, l'effet est si parfaitement turneresque que nous pénétrons dans l'intimité de son monde imaginaire, le monde d'un artiste qui aimait la lumière et croyait que la lumière était une manifestation de Dieu, à la vérité, que le soleil *était* Dieu, comme on dit qu'il le murmura lui-même; et ce furent, à ce que l'on rapporte, ses dernières paroles.

Si vous voulez en savoir davantage

Le château de Petworth est ouvert, du mois d'avril au mois d'octobre, les mardis, jeudis et samedis, de 14 h. à 18 h. On peut également visiter en novembre et décembre en en faisant la demande.

Pietro da Cortona

Suite de la page 67

Le dessin du Louvre, après tout, n'était lui aussi que la reprise d'une idée contenue dans l'esquisse de l'Albertina, et Pietro da Cortona y excelle pourtant. Mais pour juger les trois dessins dans une juste perspective, il est nécessaire de les rattacher au développement artistique de Pietro da Cortona et comme dessinateur et comme peintre. Durant ses premières années, alors que dans ses tableaux de chevalet il se rapproche si étrangement de Poussin, et cherche comme lui à souligner la clarté des compositions, il emploie surtout la plume, obtenant toujours des résultats excellents. Plus tard, quand s'affirme la véritable tendance du peintre — les décors à fresques sur une échelle plus vaste que Rome n'en avait jamais connu —, un changement progressif apparaît dans la technique de ses dessins préparatoires. En même temps que ses conceptions deviennent de plus en plus hardies dans un attachement sans compromis au principe de l'unification totale de l'espace, les élégants dessins à la plume de sa jeunesse sont écartés en faveur d'une vigoureuse utilisation de la pierre noire. La masse de lourdes figures peuplant d'immenses ciels a remplacé l'équilibre subtil des compositions antérieures. Et c'est alors que Pietro da Cortona se révèle diamétralement opposé à Poussin. Quand il revient plus tard à l'encre et à la plume, il obtient soit un dessin parfois impressionnant mais très brutal, soit un gribouillage insignifiant comme le feuillet d'Edimbourg. Toutefois, une autre raison encore explique l'insuffisance des dessins à la plume exécutés par Pietro da Cortona à la fin de sa vie. Il nous l'apprend lui-même: dans une lettre à Leopoldo de' Medici, il écrit que l'état de ses mains malades le gêne constamment dans son travail. On évoque la « main tremblante » de Poussin, mais tandis que celui-ci reste attaché jusqu'à la fin à la plume et à ses possibilités graphiques, sans se soucier d'une ligne tremblée, Pietro da Cortona adopte une technique à la fois plus facile à maîtriser et correspondant davantage à ses intentions stylistiques.

La pierre noire, au contraire, qui permet des jeux très souples dans la gradation de la lumière, s'accorde parfaitement aux dernières phases de son évolution. C'est ce que montre clairement un dessin pour un Prophète de l'un des pendentifs de la Chiesa Nuova (voir page 62), exécuté exactement dix ans après la coupole. Si on le compare à l'étude pour Adam (voir page 66), la différence frappe immédiatement. Les premiers dessins apparaissent, rétrospectivement, comme appartenant encore à la tradition des figures rigoureusement soumises aux trois dimensions qu'Annibale Carracci avait réintroduites au début du XVIIe siècle; au contraire, pour le Prophète, Pietro da Cortona, totalement indifférent aux détails du modelé, crée seulement la vision d'une figure qui devra trouver progressivement sa forme propre. L'art du dessinateur, exploité d'un point de vue strictement pictural, qui écarte délibérément toutes les conventions linéaires, caractérise cette étude du Prophète. Les mêmes traits se retrouvent, plus évidents encore, dans un dessin ultérieur: c'est un feuillet conservé à Oxford (voir page 67), exécuté par l'artiste dans les dernières années de sa vie. Il constitue la seule étude pour une composition complète que nous connaissions de la Chiesa Nuova et il nous montre l'ensemble du décor de la nef, avec les éléments essentiels du premier encadrement de stuc. Le sujet représenté est un miracle de la Vierge qui, durant la construction de l'église, apparaît à saint Philippe de Néri, agenouillé au-dessous, les bras tendus vers le ciel. La Vierge est très visible sur l'étude, mais ce qui se passe au-dessous n'est qu'un labyrinthe de lignes entremêlées d'où naissent peu à peu les formes, formes qui, en retour, ont besoin pour prendre corps de la luminosité ambiante. En bref, le dessin d'Oxford peut à peine être considéré comme un dessin. C'est plutôt un « bozzetto ». Un feuillet comme celui-ci peut avoir inspiré le jeune Luca Giordano, quand, sous l'influence directe de Pietro da Cortona, et à cette époque même, il ouvre la voie vers le XVIIIe siècle.

Une erreur typographique s'est malencontreusement glissée dans notre numéro 81 (septembre 1961). En page 69, dans la légende du document reproduit en bas à droite, il fallait lire: « une paroi translucide sinusoïdale en *primalith*, matériau créé par **Saint-Gobain** ». Ce matériau, translucide et isolant — qui peut être incolore ou émaillé — compose des parois s'intégrant parfaitement dans l'architecture moderne. C'est une création **Saint-Gobain**.


CRISTALLERIE
DE SÈVRES
OPALINE DE CRISTAL
CRISTAL
TOURMALINE
RENSEIGNEMENTS ET SALLE D'EXPOSITION :
62, RUE D'HAUTEVILLE - PARIS 10e



Éat-Boigontier

R.L. Dupuy G26

MPLE : **LES TRANSPAROIS "primalith"**

Les éléments "**primalith**" en verre extra-clair sont à la fois cloisons, lumière et décor.

Translucides et isolants, incolores ou émaillés, ils s'intègrent parfaitement dans l'architecture moderne.

Les éléments "COLORA" sont émaillés en rouge, jaune, vert, bleu.

Renseignez-vous
au CENTRE DE DOCUMENTATION

SAINT-GOBAIN

16, avenue Matignon, PARIS 8e
BALzac 18-54 et 99-80

Galerie André Schoeller Jr

A partir du 3 novembre 1961

Pierre-Humbert

Peintures récentes

Alonso Bellegarde Castillo

Duvillier Laubiès Messagier

Pierre-Humbert Rebeyrolle

31, rue de Miromesnil Paris 8e